

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

Literatura para míopes

um olhar aproximado sobre questões
de forma em teoria da literatura

Ana Sabino

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA
DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR:
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO M. FEIJÓ
2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

Literatura para míopes

um olhar aproximado sobre questões
de forma em teoria da literatura

Ana Sabino

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA
DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR:
PROFESSOR DOUTOR ANTÓNIO M. FEIJÓ
2014

Esta dissertação concentra-se no estudo de algumas questões relativas à forma do livro que são também questões de teoria da literatura. A apresentação material e visual de um livro transmite informação acerca do seu conteúdo e, por isso, pode ser vista como uma espécie de crítica, entregue ao leitor por meio de estímulos visuais e tácteis, ao invés de por meio verbal. Ao longo deste estudo, apontam-se alguns pressupostos e consequências desta proposição.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica – Forma – Livros – Tipografia – Verbal/Visual

This dissertation focuses on the study of a few issues related to the form of the book as such, which are also matters of literary theory. The visual and material presentation of a book conveys information about its content, and can therefore be regarded as a kind of criticism, delivered to the reader by means of visual and tactile stimuli, rather than by verbal means. This study points out some premises and consequences of this proposition.

KEYWORDS: Criticism – Form – Books – Typography – Verbal/Visual

Introdução

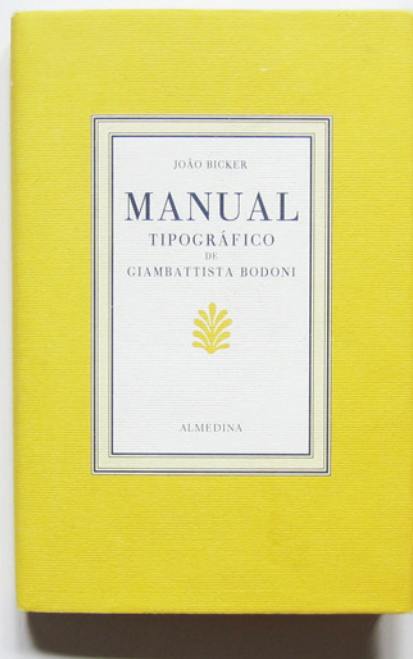
UM LIVRO PARA O TÍTULO

Para começar, deve explicar-se que a referência oftalmológica constante no título provém de uma passagem do «Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni», de 1818, onde o tipógrafo refere que edições grandes e volumosas são mais apropriadas para presbíopes, pois têm que afastar um objecto de si para melhor o ver, ao passo que míopes, forçados a manter o livro próximo dos olhos, regozijam com a leitura de livros pequenos e elegantes, com letra miúda, que não os cansa mas deleita, desde que bem desenhada.

Esta tese procura focar-se nos pontos particulares de cruzamento entre a forma do livro e questões de teoria da literatura; procura mais incidir sobre esses pontos de contacto que se descobrem do que propor uma tese geral e macroscópica.

A existir uma tese geral, um ponto que se procuraria provar através da demonstração destes exemplos seria o de que as decisões em relação à forma de um livro raramente são apenas visuais; elas podem pertencer ao campo da teoria da literatura, se forem tomadas de uma forma consciente e informada. Procura-se demonstrar que não são apêndices, posteriores ou de alguma forma exteriores, às decisões quanto ao carácter de um livro. Que decisões visuais nunca são apenas decisões visuais. Que a forma de um livro sublinha certos aspectos do seu conteúdo.

O que se propõe como método é procurar questões de teoria da literatura que têm implicação na forma de um livro, e, reciprocamente, questões da forma dos livros que têm implicações na teoria da literatura, tal como ela é vista no Programa em Teoria da Literatura.



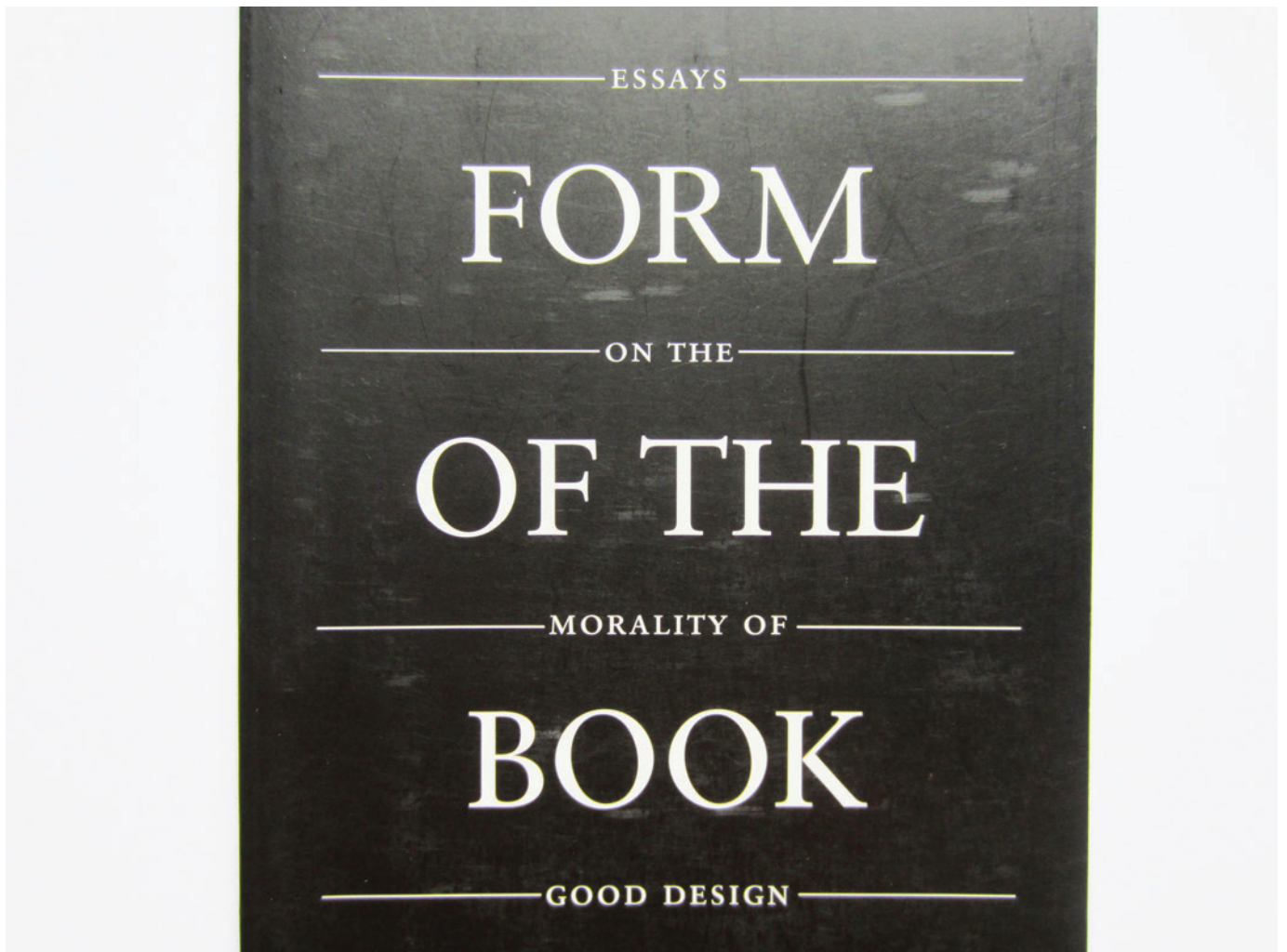
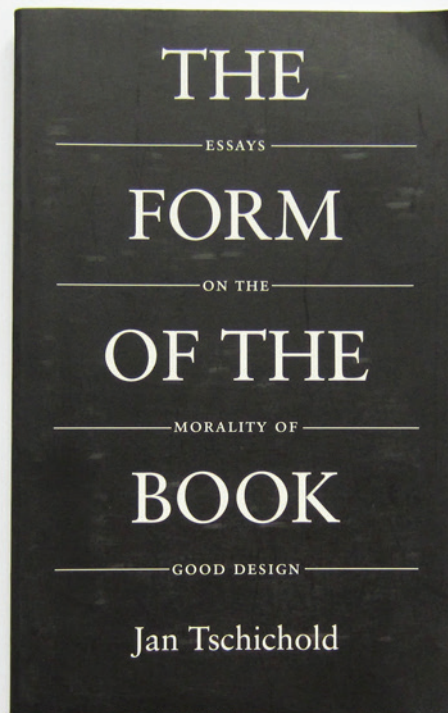
página magnificamente impressa, a qual os Míopes só podem admirar parte por parte, forçados a manter os olhos muito próximos dela, se não querem ver os caracteres de forma indistinta. Aqueles não conseguem levar por diante a leitura de uma escrita miúda, ao passo que estes, pelo contrário, em vez de com ela se cansarem, com ela se deleitam, desde que seja nítida e bem desenhada. Os Míopes que se dedicam ao estudo são, assim, compensados, e de forma não irrelevante, pela sua menor aptidão para fruir, através do olhar, o que de mais espantoso ou o que de mais atraente há em edifícios, paisagens e objectos em movimento. Na verdade, é, em particular, para eles,

que são feitas aquelas impr
tão belas como pequenas, do
gli, dos Giansoni, dos Elzevi
quantos com eles competem
tura de elegantes volumezin
contêm os maiores escrito
qualquer língua. Por conseq
pode-se criar uma boa bib
facilmente manuseável e be
trechada, cujo peso não seja
tas libras. Além de ser bastan
ca, especialmente para que
mudar de casa com frequênc
vantagem de ser menos disp
Assim sendo, com as edic
designei de elegantes, pode
nomizar, o que já não é poss
quem desejar livros grande
podem considerar belos, e

UM LIVRO PARA O TEXTO

Se a inspiração para o título provém de um manual de um tipógrafo, a motivação para este estudo provém de outro manual prático de tipografia: «The form of the book», de Jan Tschichold. Este tipógrafo suíço começou por revolucionar a tipografia na sua juventude, escrevendo «Die Neue Typographie» em 1928, em que defende ideais vanguardistas, e acabou a sua carreira a desenhar os livros mais bonitos alguma vez vistos, da forma mais conservadora. Esta posição tradicionalista é aquela que defende nos ensaios que compõem «The Form of the Book», publicado em 1975, cujo subtítulo «Essays on the morality of good design» sublinha a importância que tem a forma do livro para uma ética de preservação em relação à forma da palavra escrita.

Eric Gill, outro tipógrafo de referência que tinha também sérias preocupações éticas em relação ao texto, defendia que qualquer pessoa que fosse capaz de apertar o espaço entre as letras (para poupar espaço e papel, mas prejudicando a leitura), seria igualmente capaz de roubar ovelhas (um crime comum na sua época). Foi esta observação que levou, na contemporaneidade, Erik Spiekermann a escrever um livro de introdução à tipografia chamado «Stop stealing sheep and find out how type works». Como se pode observar, os tipógrafos são pessoas sérias cujo humor é atizado pela irritação fina que lhes causam as constantes ameaças de que o texto é alvo nas mãos de profissionais menos escrupulosos. E este escrúpulo, esta ética, este respeito, deve-se inteiramente a uma consciência de que qualquer manipulação do texto, seja no conteúdo em si seja na sua forma visual, interfere na leitura do texto; algo que esta tese procura estudar e confirmar.



Um estudo que permita compaginar referências a Henry James e a Jan Tschichold será forçosamente um ponto de cruzamento entre o estudo das letras e da forma das letras. Mas é um estudo que se posiciona do lado das humanidades. O tipo de decisões visuais que são abordadas não é descrito com minúcia, esse seria o papel de um estudo na área das artes gráficas. Mas, no geral, a bem de uma clarificação inicial, pode dizer-se que se trata de inúmeras escolhas que incluem questões visuais e tácteis referentes ao tamanho, formato e espessura do livro, com consequências na escolha do papel e da proporção da página, que definirá o tamanho da mancha de texto. Segue-se a escolha do tipo de letra, e a partir daqui, pequenas decisões específicas em relação a páginas particulares: páginas de rosto, de índice, de entrada de capítulos, de bibliografia. Isto em relação a livros de texto, porque há diversos tipos de livros para os quais estas escolhas são mais complexas: livros de poesia ou dramáticos, livros científicos, livros para crianças, etc.. Estas decisões muito práticas têm implicações definitivas no carácter do livro. Um exemplo destas escolhas é a opção pela simetria ou assimetria das páginas – decidir se os elementos de uma página ímpar (da direita) ficam simétricos aos da página par (da esquerda), ou se, pelo contrário, são a sua continuação: ou seja, se as distâncias e posições dos elementos são medidas a partir do mesmo eixo central – a espinha do livro – ou medidas a partir da mesma margem (direita ou esquerda). A primeira opção é mais tradicional, e a segunda tem o potencial de criar uma página mais dinâmica.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1

«The Beast in the Jungle» e «The Beast in the Jungle»	13
----------------------------------------------------------	----

CAPÍTULO 2

Interpretar, traduzir, criticar	35
---------------------------------	----

CAPÍTULO 3

Querer dizer	50
--------------	----

CAPÍTULO 4

O universo numa estante	63
-------------------------	----

Conclusão	75
-----------	----

CAPÍTULO 1

~~A Fera no Livro~~

Dois Livros: The Beast in the Jungle x2

- comparar duas edições e perceber o tipo de abordagens possíveis
- procurar vocabulário próprio (Livro-texto / Livro-objecto)
- partir do texto para falar sobre a revelação de uma narrativa

CAPÍTULO 2

~~Interpretar o design como texto~~

Interpretar, Traduzir, Criticar

- falar de tarefa (já n. do objecto)
- Benjamin / de Man "The task of the translator"
- ~~desafio~~ forma do livro é ^{filosofia crítica} indelével do texto (ética do livro)

CAPÍTULO 3

~~Querer dizer: Criticar e falar~~

~~Criticar e interpretar textos~~

- testar a forma do livro como filosofia crítica, analisando os seus efeitos
- querer comunicar a eficácia do comunicado
- tipo de linguagem usada (de lugares - comuns)

CAPÍTULO 4

~~The universe is a bookshelf!~~

É um dogma / O livro dos livros (?)

- analisar deste ser o livro-texto
 - objetivo do livro: fazer o conhecido / sobreviver ao tempo, ao espaço ^{conservar o}
 - forma é tarefa este ambiguo:
 - tentos centos, mas de falhados (Stimulus)
- a forma atesta a realidade do conteúdo
→ fazer com o mundo uma entidade
+ Dongen: Tloq Uqlar e Ombu Tintus

O capítulo inicial serve para comparar duas edições muito distintas de um mesmo texto, para disponibilizar à partida o vocabulário que será usado ao longo da tese (como a divisão entre livro-texto e livro-objecto), e demonstrar que existem uma série de opções gráficas relativas à forma de um livro que são na verdade também opções editoriais e críticas, e observá-las nesses dois casos singulares.

A escolha deste texto justifica-se também porque, mesmo que o façamos de um modo superficial, se pode partir do próprio texto da *novella* de Henry James para falar sobre a revelação de uma narrativa. Revelar o texto ao leitor é aquilo que a forma do livro faz, e portanto pretende-se partir desta analogia para perceber quais os pontos, no texto, em que «a fera» se revela ao leitor.

No segundo capítulo, propõe-se a comparação do papel de um designer de livros com o de um crítico literário. Tomando como ponto de partida o texto de Benjamin

«A tarefa do tradutor» (especialmente no olhar que sobre ele lança Paul de Man), compara-se a tarefa que o designer de um livro tem pela frente com a tarefa de um intérprete, de um tradutor, e, finalmente, de um filósofo crítico, mas um que nos transmita um tipo de crítica de uma forma não verbal nem argumentativa, mas sim visual e intuitiva. É por este motivo que parece de uma certa importância entender a responsabilidade do designer e pensar estas questões, não como questões de capricho ou meramente visuais, mas como questões que têm implicações na forma como as pessoas lêem livros.

Em seguida, começa-se por testar este modelo da forma de um livro enquanto crítica de um livro, analisando as suas possíveis falhas. O terceiro capítulo aborda a relação entre a intenção de comunicar e a eficácia da comunicação, os seus pequenos ou grandes deslizes, como gralhas ou malapropismos visuais. O que um designer quer dizer com a escolha da forma de um livro é uma incógnita para quem o vê, já que não há um código pré-estabelecido que o permite decifrar; no entanto, a comunicação estabelece-se. Este capítulo apoia-se no ensaio de Davidson «A Nice Derangement of Epitaphs» para tentar perceber, através do entendimento do funcionamento da linguagem, como é que isto acontece.

No último capítulo, identifica-se o maior objectivo do livro-objecto: o de fazer o conhecimento sobreviver ao tempo e ao espaço, e identifica-se o seu melhor exemplo, uma espécie de livro dos livros: a *Encyclopédie* de Diderot e D’Alambert. Novamente, começamos por uma análise das características formais da *Encyclopédie*, para depois relacionar essas características com características intrínsecas ao texto, um texto que contém em si ambição de representar e conservar o mundo dentro de um livro. A forma que esta ambição toma (a de um conjunto de pequenos textos detalhados) com o propósito de assim abarcar a totalidade do conhecimento é-lhe totalmente particular. Por outro lado, e como consequência, a forma «enciclopédia» torna-se um atestado de veracidade – uma forma que permite que o mundo caiba numa estante.

CAPÍTULO 1

«The Beast in the Jungle» e «The Beast in the Jungle»

CAPÍTULO 1

~~A Fazer de sobre~~

Dois Contos: The Beast in the Jungle x 2

- comparar duas edições e perceber o tipo de abordagem possíveis
- procurar vocabulário próprio (Língua-bruta/ Língua-objeto)
- partir do texto para falar sobre a revelação de uma narrativa

UM LIVRO

Quando se diz «um livro», queremos com isso dizer várias coisas. Vulgarmente, aquilo a que nos estamos a referir é ao conteúdo de um livro, como em «certa pessoa escreveu um livro». A palavra designa assim uma forma literária, apesar de não se especificar, ao dizer «um livro» uma forma literária particular, como um romance, ou um conjunto de contos, por exemplo. Usa-se «um livro» para indicar que se trata de informação compilada de uma certa forma. É o formato que o objecto toma que determina esta definição. Ou seja, mesmo quando dizemos «um livro» referindo-nos ao texto, damos a indicação de que é um texto colocado de uma determinada forma.

Quando queremos referir-nos a essa forma material, fazemo-lo exactamente da mesma maneira – quando dizemos, por exemplo, «em cima da mesa está um livro». Quando dizemos isto estamos a querer mencionar a presença de um objecto com um formato físico específico, capaz de carregar em si informação compilada de uma certa forma. Apesar de nos referirmos ao objecto sem especificar o seu conteúdo, se o seu conteúdo fosse inexistente, o objecto seria um caderno ou um conjunto de folhas. Ambas as acepções são naturalmente coincidentes, a do livro-texto e livro-objecto, mas é, aqui, de particular interesse sublinhar que existem, ainda assim, pontos de vista diferentes em relação a este texto e a este objecto, assim como assinalar a dificuldade que temos em distanciar um do outro, ao ponto de se usar sempre a mesma palavra, quer para o livro-objecto quer para o livro-texto.

Naturalmente, um livro-objecto não seria um livro se não tivesse um livro-texto dentro; da mesma forma, um livro-texto não existiria se não estivesse dentro de um livro-objecto. Estas duas acepções de «um livro» são naturalmente interdependentes; no entanto, são distinguíveis entre si.

UM COPO

Beatrice Warde, tipógrafa do início do século XX, afirma que um livro deve ser como um cálice de cristal (no seu manifesto «The crystal goblet», publicado em 1932), que permite saborear um vinho sem que nos apercebamos da sua existência. Comparar um bom texto a um bom vinho é, certamente, uma figura de estilo espirituosa e de agradável fruição. Quanto à possível translucidez de um objecto de papel, as opiniões divergem. Não se pode ignorar que o formato de um cálice, a espessura do seu cristal, o peso que tem nas nossas mãos, e tantos outros atributos, no caso de um cálice transparente, influenciam a nossa percepção. Um copo pode ser transparente, mas nunca poderá ser inócuo, e, perante esta impossibilidade, muitos outros fazedores de livros, antes e depois de Warde, tomaram opções que vão na direcção contrária à da insipidez do invólucro. Não existe um formato neutro, um tipo de letra neutro, um papel neutro e um tipo de encadernação neutros. Todos eles comportam algum carácter em si mesmos, todos acrescentam alguma coisa ao texto, todos têm que ser escolhidos por alguém.

UM PLINTO

Estas opções devem-se, essencialmente, à consciência de que um livro-objecto é, para um texto, muito mais do que um invólucro. Podemos dizer que um livro é, para o texto, um plinto.

Walter Benjamin, em «A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica», fez notar que a reprodutibilidade técnica fez desaparecer a «aura» da obra de arte, uma espécie de poder de persuasão natural que a obra tinha sobre o seu apreciador, por ser

um objecto único. No caso de um livro, pelo contrário, é essa capacidade de se reproduzir em grande escala que lhe confere a sua «aura» particular – é necessário, para que seja um livro (na acepção tradicional) em plenas funções, que existam vários exemplares do mesmo livro, que se possam espalhar fisicamente. O facto de um texto estar fixado no formato de um livro atesta-lhe uma importância imediata, uma existência que se assinala sobre a não-existência física de tantos outros textos que não chegaram a ser livro, e que portanto não poderão correr mundo ou sobreviver ao tempo como estes livros podem. O poder de transformar um texto num livro-objecto é o poder de o fazer existir de facto, como entidade independente.

Os novos formatos de leitura, e a banalização da consulta de conteúdos escritos (ao quais, precisamente, não tem que se chamar «livros») em formatos digitais, vêm aliviar as tarefas diárias que um livro tinha que executar. Livros técnicos, por exemplo, são muito mais facilmente consultáveis, transportáveis, e actualizáveis se consistirem em ficheiros digitais. É de notar que as editoras que planeiam continuar a fazer livros físicos se preocupam cada vez mais com a forma dos livros, os seus materiais e acabamentos. Agora que essa não é a única forma de publicar, há uma tendência para dar mais importância ao livro como objecto, e é portanto a altura ideal para se pensar estas questões. A pintura evoluiu de forma exponencial depois do advento da fotografia, porque ficou liberta da sua obrigação de retratar a realidade tal como ela era. Pelas mesmas razões, a cada dia que passa surgem novos formatos, mais flexíveis e moldáveis às necessidades específicas da produção de conteúdos na contemporaneidade. E o livro físico assume sem pudor a sua qualidade de objecto.

DOIS LIVROS

Para prosseguir nesta análise, será útil olhar para dois livros que contêm o mesmo texto, dois objectos cujos autores seguiram, precisamente, em duas direcções divergentes em relação à transparência do copo.

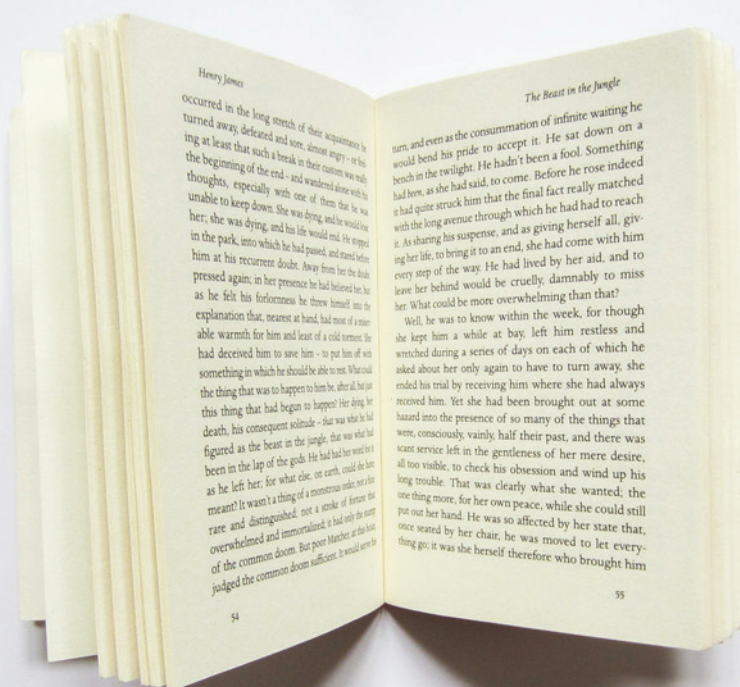
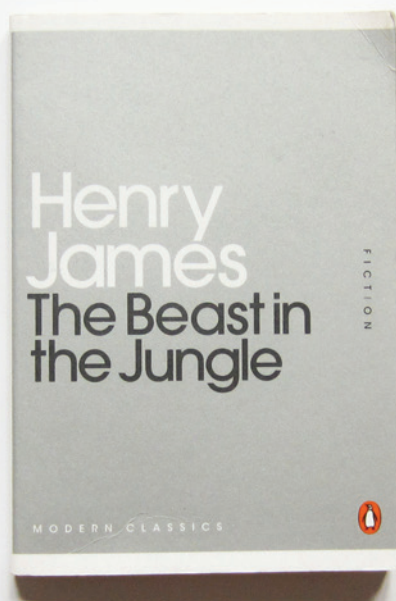
O livro em questão é «The Beast in the Jungle», uma *novella* de Henry James, materializada em duas edições diferentes, ambas actuais. Os dois parágrafos seguintes são uma tentativa, naturalmente insuficiente, de descrever os dois livros-objecto por palavras, mas que pretende verbalizar as características formais que os distinguem, que os tornam exemplares, e porquê.

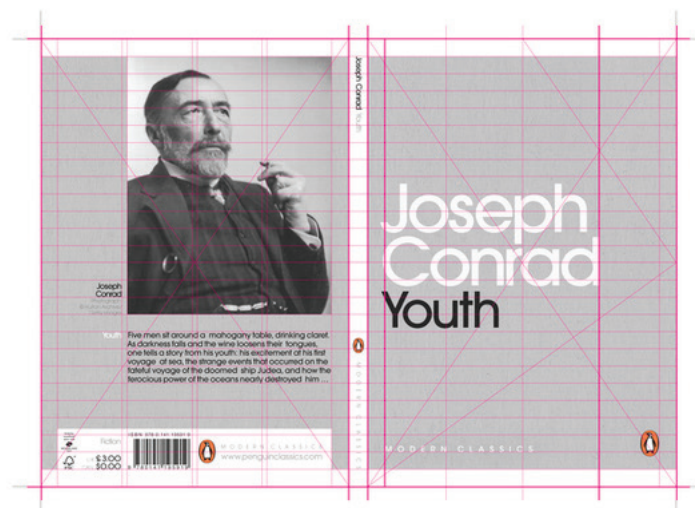
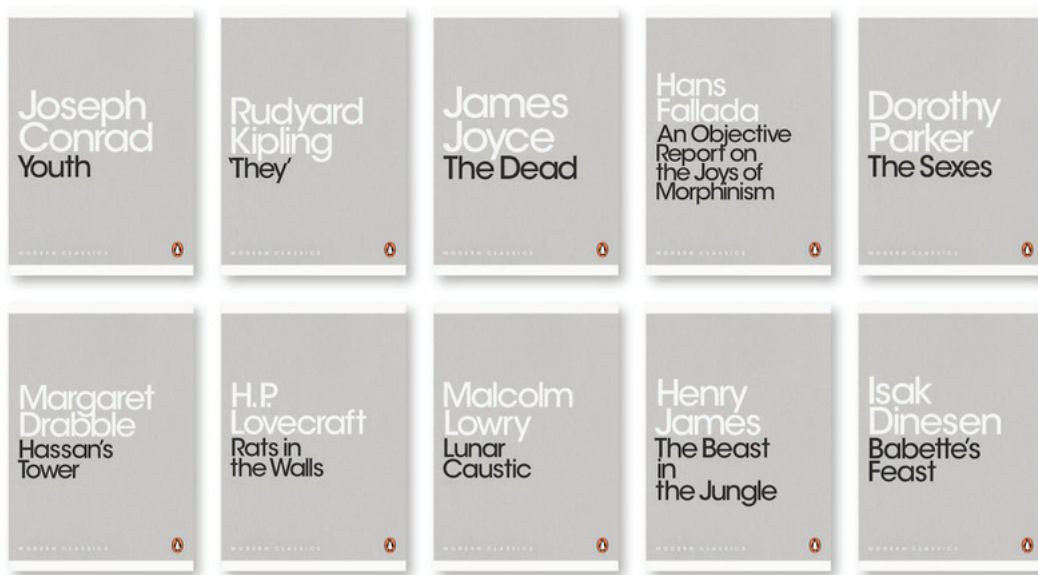
A edição da Penguin, que data de 2011, está incluída na colecção Penguin Mini Modern Classics, que comemorou nesse ano os cinquenta anos da sua colecção-mãe, a Penguin Modern Classics. Na mesma colecção de pequenos textos, incluem-se, por exemplo, «The dead» de James Joyce e «The expelled» de Samuel Beckett. Para celebrar a edição comemorativa, foi encomendado o projecto gráfico destes livros a Jim Stoddart, que trabalhou para a Penguin neste e noutros projectos. Neste caso, Stoddart redesenha a colecção de clássicos já existente, uniformizando-os em capas prateadas, com título a preto e autor a branco. A mesma linha gráfica é aplicada exactamente da mesma maneira a todos os livros da colecção, variando entre si apenas o tamanho do tipo de letra utilizado, consoante a extensão do título e nome do autor. É um livro pequeno, leve, prático, como convém a um livro de bolso. A mancha de texto do seu interior demonstra um excelente equilíbrio entre economia de espaço e óptima legibilidade – as pequenas margens são suficientes, e o tamanho de letra, sendo diminuto, não é acanhado.

Estes bons atributos de legibilidade são demasiadas vezes ignorados ou menori-
zados pelos editores. Em prol da economia de impressão, há muito que se pode fazer, sem prejudicar a legibilidade do texto, sem obrigar o leitor a forçar a contorção da espinha do livro para poder ler as primeiras sílabas de cada linha, que ficaram presas devido a margens interiores insuficientes, por exemplo. Outro exercício a que se submete o leitor com demasiada frequência, é o acompanhamento forçado da leitura com um dedo, um lápis, ou outro objecto apontador, para não perder o fio à meada e

dar por si constantemente a ler o início da mesma linha – devido a um comprimento de linha demasiado longo. Estes e outros exercícios que o tipógrafo prescreve ao leitor, na melhor das hipóteses por desleixo, são reais obstruções à leitura, uma espécie de censura leve mas eminentemente física. Noutro capítulo trataremos dos vários tipos de erros gráficos que tão facilmente podemos encontrar em tantas outras edições.

Quanto ao livro em análise, ele é, por todas as razões, um bom exemplo de livro de bolso: um que honra a sua classe e se deixa confundir nobremente no meio dos seus congéneres.





A edição da Cosac Naify está também ela inserida numa colecção, mas uma colecção que se caracteriza pela unicidade dos seus constituintes, denominada Colecção Particular. Outros títulos que receberam o mesmo cunho são o conto «Primeiro Amor», também de Samuel Beckett, ou «Bartleby», de Herman Melville. À parte as possíveis semelhanças textuais entre si, dentro desta colecção cabem os livros que, na editora, se distinguem por terem recebido uma atenção especial no que se refere ao livro-objecto; o projecto gráfico e a consequente produção gráfica foram especialmente cuidados para trazer à luz um livro com características únicas. Nesta colecção, assume-se que a forma do livro vai interferir de uma forma vincada na percepção do mesmo, criando assim um livro feito para ser lido e visto com igual intensidade. No caso em questão, trata-se de um livro de formato médio, com capa impressa em Tyvek – um papel com características de tecido, extremamente resistente, com uma textura fibrosa e ligeiramente brilhante. À semelhança do livro da Penguin, na capa constam apenas o título e o autor, impressos a prateado.

The Beast in the Jungle

≈ HENRY JAMES

The Beast in the Jungle
≈ HENRY JAMES

A capa, que embrulha o livro na totalidade, desdobra-se num formato de cartaz, que revela uma figura de um homem e de uma mulher, em trajes pertencentes à época em que o livro foi escrito. Este homem e esta mulher encontram-se frente a frente, mas os seus rostos obliteram-se um ao outro, e ficam assim ocultos no espaço da lombada.

Conhecendo o texto, fica evidente que é um dispositivo gráfico semelhante à construção narrativa de Henry James. Estas duas personagens, cujas vidas se intersectam de uma forma tão vincada, não se chegam porém a *ver* realmente. Esta é uma ilustração, a única no livro (aliás, a única nos dois livros) que, tal como uma boa capa o deve fazer, não nos *revela* o conteúdo da narrativa, mas que deixa em nós um estado de espírito apreensivo que *prepara* os eventos que estamos prestes a ler.

A relação entre uma ilustração e o texto a que se refere, seja na capa do livro ou ao longo do texto, é outro assunto sensível, tantas vezes sujeito a enveredar por caminhos erróneos. É evidente que muitas histórias se podem arruinar pela apresentação de uma pista na capa do livro; no entanto, isso acontece com bastante frequência. E quantas vezes não atravessamos o livro inteiro imaginando um personagem com as características que nos apresentam logo de início, na capa; e, por outro lado, quantas vezes não achamos essas características totalmente desajustadas em relação àquilo que o autor pelas suas palavras nos faz imaginar? E o que dizer das ilustrações precipitadas e irreverentes que nos aparecem anteriormente à narração de um episódio, anulando toda e qualquer surpresa que o autor nos pudesse estar a preparar com enorme cuidado? Estas são, mais uma vez, demonstrações daquilo que pode falhar na apresentação visual de um texto.

Este livro em questão foi considerado exemplar porque os indícios visuais que nos deixa não competem com a narrativa; antes colaboram com ela, acrescentando. Nunca procuram ser uma transliteração directa (seria isto, de alguma forma, possível?), mas acompanham a leitura; esperam, atentamente, com o leitor.

No caso desta edição, também o miolo do livro nos fornece informação visual, que *lemos*, de certa maneira, e que nos prepara a narrativa. As suas páginas interiores,

impressas em papel *couché* brilhante, fazem também uso de tinta prateada, de uma forma particular. O texto começa por ser impresso em cinza sobre branco, e, à medida que o texto avança, há um tom de fundo da página que vai escurecendo, revelando-se cada vez mais prateado, até um ponto em que esse prateado se torna tão escuro que mais se assemelha a chumbo, e o texto passa a sobrepor-se a ele em prata, mais claro do que o seu fundo.

De novo, quem conhece o texto entende que esta é uma metáfora visual que acompanha o enredo; quem não conhece o texto não passa a conhecê-lo, porque não verá mais do que um adensamento do início para o fim, característica que será provavelmente comum a praticamente todos os romances – neste, de uma forma própria que não é revelada por esta característica formal, mas apenas evidenciada.

É definitivamente um livro mais complexo de descrever por palavras. Desde o primeiro contacto, estamos perante um objecto de uma brancura assinalável e uma textura macia e peculiar, cuja capa se desdobra e desvela. Quanto ao miolo, um simples folhear mostra-nos uma lenta e subtil progressão que vai de um branco luminoso para um tom pesado e escuro, de uma maneira quase imperceptível.



The Jungle

Afterword MODESTO CARONE

that was sooner or later to be
your bones the foreboding air
would perhaps overwhelm you
"Do you call that very simple?"
She thought a moment.
seemed, as you spoke, to understand
"You do understand it?" he
Again she kept her kind
the belief?"

"Oh!" he exclaimed helplessly
"Whatever it's to be," she
yet come."

He shook his head in confusion
yet come. Only, you know, to
achieve in the world, to be
I'm not such an ass as that
doubt, if I were."

"It's to be something you
"Well, say to wait for –
suddenly break out in my
ther consciousness, possibly
the other hand, only alter
root of all my world and I
however they shape them
She took this in, but then
him not to be that of mo
perhaps but the expectation
danger, familiar to so many

not having answered a certain
her during the talk that had
em on her last birthday. "What
saved her, he meant, from that
from the usual human type. If
ped remark, as she pretended,
important particular, what most
ever to life in patching up an al-
woman no better than himself
it, and how could the alliance,
they must suppose it had been
have failed to make her rather
?"

Bartram replied, "that it hadn't
talked about."
not 'saved.'"

tion for me. If you've had your
aid, "my man."

makes you all right?"
if there were so much to say!
it shouldn't make me – but
we're speaking of – as right as

turned. "Humanly, no doubt, as
iving for something. Not, that
secret."

d. "I don't pretend it exactly
ing for you. It's my intimacy
tion."

ing else by its aid he at least held
grew for him, in the oddest way, a
carried out his idea of periodical
their place at last among the most
its. What it all amounted to, oddly
his finally so simplified world this
him the few square feet of earth on
most live. It was as if, being not
for any one, nothing even for him-
anything here, and if not for a cro-
indeed for any witness but John Ma-
right of the register that he could
page. The open page was the tom-
there were the facts of the past, the
life, there the backward reaches in
himself. He did this from time to
fect that he seemed to wander thir-
with his hand in the arm of a com-
the most extraordinary manner, his
self; and to wander, which was mor-
round and round a third presence –
but stationary, still, whose eyes, tu-
lution, never ceased to follow him,
his point, so to speak, of orientation
settled to live – feeding all on the
had lived, and dependent on it not
but for an identity.

It sufficed him in its way for mo-
elapsing; it would doubtless even
ther but for an accident, superfi-
moved him, quite in another dire-

the meaning of the
for him as a smoky
knowledge, on the
ed him, jostled him,
chance, the insolence
ination had begun,
d what he presently
ended void of his life.
n; he turned in his
e him in sharper in-
his story. The name
age of his neighbour
full in the face, was
This was the aw-
past, the vision at-
rned as cold as the
together, confessed,
him most of all stu-
rished. The fate he
th a vengeance – he
e had been the man
thing on earth was
re stroke – that was
say, in pale horror.
So she had seen it
at this hour to drive
ivid and monstrous,
e wait was itself his
vigil had at a given
en offered him the
oom, however, was

DOIS COPOS

Estamos, evidentemente, perante duas formas bastante distintas de apresentar um mesmo texto para a apreciação do leitor.

Seria interessante averiguar o quanto é que cada um destes invólucros influencia a opinião do leitor acerca do seu conteúdo. A questão coloca-se: é certo que ler o texto num dos livros é diferente de ler o texto no outro? E como prová-lo? Sem dúvida que, dependendo de uma edição ou outra estar melhor paginada, uma será mais confortável à leitura, e proporcionará uma leitura sem desconforto visual (que muitas vezes nem é percebido), porventura mais rápida e serena. Por outro lado, não há dúvida de que ter nas mãos um objecto que apreciamos por outras razões para além do texto em si, nos induz a um estado de espírito particular, e que ler coisas num determinado estado de espírito altera a própria leitura. Estas duas certezas não conduzem a conclusões inequívocas, mas consolidam a necessidade de uma análise das duas perspectivas.

A única conclusão a que parece certo que se chegará é que ambas trazem riquezas e fraquezas para o texto, ou seja, que nenhuma opção formal deixa o texto, e o seu leitor, totalmente indiferente.

As colecções da Penguin foram desenhadas, desde a fundação desta editora, de uma forma extremamente racional, num formato portátil e barato – esse era o objectivo primeiro. Os livros eram, e no geral ainda são, projectados em séries, muito semelhantes entre si. Entre dois títulos da mesma colecção, não há diferenças formais. Ambos têm aquilo a que se pode chamar um aspecto neutro, e ambos se lêem bem. Esta é uma abordagem moralmente correcta, uma espécie de democracia das formas.

É uma abordagem radicalmente diferente da que tem a outra editora, que é igualmente famosa pela qualidade dos seus projectos gráficos. Mas a sua vocação é totalmente distinta, ao que não será alheio o facto de a Cosac Naify ser uma editora fundada por dois coleccionadores de arte. Embora os projectos gráficos prevejam

algumas colecções, por regra geral, os livros são tratados como únicos, e a sua forma, o seu papel, tipo de letra, desenho, etc., são pensados individualmente, para melhor servir o conteúdo de cada livro em particular. A preocupação com a legibilidade mantém-se – mas, em vez de se procurar uma fórmula que funcione com qualquer texto, procura-se a que funciona melhor para aquele texto.

Esta adequação da forma ao conteúdo é muitas vezes um trabalho fino de ajustamento de detalhes. Pode, por exemplo, escolher-se um tipo de letra desenhado na época em que foi escrito – uma idiossincrasia que passará despercebida a quem não é especialista, mas que faz transparecer um certo ar de época que será adequado a um livro em particular. Outro texto, por exemplo uma prosa mais densa, sem parágrafos ou pontuação, pode beneficiar de uma entrelinha mais arejada. Há, de facto, ajustes particulares que se podem fazer, baseados no conteúdo particular de cada livro, para além dos que possam ser mais aparentes, como a escolha do papel, de uma paleta de cores, ou uma imagem para a capa. Se existem opções gráficas que são transversais a todos os textos e permitem melhorar a leitura de qualquer texto, existem também opções que apenas são adequadas para um livro em particular.

Na primeira abordagem, da editora Penguin, quem faz o projecto gráfico torna-se praticamente invisível. Tal como defendia a tipógrafa Beatrice Warde, nada interfere na fluida fruição de um bom texto. Na outra abordagem, o designer assume a sua presença activa, apresenta a sua interpretação da obra, acrescentando assim uma outra camada de leitura. O livro não receia a sua presença física, material, e o designer toma a responsabilidade de intervir da melhor forma em relação ao conteúdo do livro.

Pode dizer-se que a segunda abordagem comporta em si um forte comentário à obra, um comentário visual que se impõe ao leitor mesmo antes de ele aceder ao texto, enquanto a primeira abordagem tem um carácter mais neutro, e o seu comentário cinge-se a pouco mais do que o de o colocar numa certa linhagem, um *status* garantido pelo tratamento gráfico do livro como parte honorável desta colecção, na qual a

portabilidade e a legibilidade foram colocadas acima de tudo. Este livro não é, para o texto, a sua descrição visual nem nenhuma introdução material.

O que é verdadeiramente questionável aqui é o que é que será melhor para o texto. Se um comentário visual pode ser uma distração, e apontar num sentido de interpretação, e isso ser tanto louvável quanto incómodo, ele pode também ajudar a entrar num universo que nos seria inóspito se assim não fosse. E, para o leitor, a camada extra de sentido do qual pode usufruir poderá oscilar entre ser interpretada como um embaraço, ou como algo de extraordinário que atinge a sua sensibilidade estética de uma forma que o texto por si só não seria capaz.

Estas duas abordagens relativas à escolha da forma para uma obra literária são radicalmente distintas, e ambas, à partida, correctas. Explorar melhor as suas semelhanças e distinções é tentar entender como é que ambas podem estar certas, e onde é que cada uma ganha a sua posição.

UM CONJUNTO DE LIVROS

Sobretudo, o que se pretende demonstrar com este olhar para o livro-objecto é que certas opções que se traduzem em características formais do livro são mais do que opções gráficas simples, com impacto apenas visual. Para começar, a inserção de um e outro livro dentro de uma colecção é menos inocente do que à partida possa parecer, e informa o leitor de uma maneira extremamente eficaz e precisa. Particularmente no caso do livro da Penguin (que é o caso em que essa inserção diz mais sobre o texto em si), o facto de este livro ter sido denominado como «Penguin Modern Classic» e tratado visualmente como outros «Modern Classics» faz com que esteja automaticamente incluído num cânone. Enquadrar um livro num conjunto de livros, no caso, é criar um entorno no seio do qual se pode dizer que qualquer objecto que ali está tem determinadas características.

A organização destes objectos é um atributo que se insere em cada um deles e confere significado a cada unidade, e não apenas ao todo. À partida, existe uma concepção

prévia sobre um livro que foi tornado público por uma certa editora, e temos essa ideia porque a retiramos como denominador comum do conjunto dos livros que essa editora publica. Da mesma forma, a editora tem a capacidade de conferir características a um livro, quando o inclui num determinado conjunto, avisando assim o leitor de que este novo livro partilha características com os seus semelhantes.

Talvez no caso deste livro em particular não se possa afirmar isto, mas supõe-se que possa ter sido, para algum livro alguma vez publicado, a sua inclusão numa colecção do tipo «Penguin Modern Classics» que o consagrou como um clássico moderno.

Outro caso interessante de ligação directa entre uma opção gráfica e a consagração de um género é o exemplo da expressão «letteratura gialla», que, na Itália, designa geralmente literatura de ficção policial, assim denominada por causa da cor amarela das capas da colecção «Il Giallo Mondadori» (publicada pela editora Arnoldo Mondadori desde 1929).

Existem, como é sabido no mundo editorial, inúmeras vantagens na inclusão, ou não, de um determinado livro numa colecção. Questões essas que quase sempre se resumem ao duelo, comum a muitos outros temas, entre a força exercida pelo conjunto contra a liberdade e flexibilidade do particular. Mas, qualquer que seja a escolha, ela será demonstrada ao leitor através de opções gráficas patentes na forma do livro – semelhantes aos outros da sua colecção, ou diferentes de todos os outros.

AS PESSOAS POR TRÁS DOS OBJECTOS

A inclusão de um livro numa colecção é uma escolha que tem consequências visuais, mas não é uma decisão, à partida, tomada por quem faz os projectos gráficos. A cargo destes intervenientes, tipicamente designers, estão outras decisões, que variam também entre cada uma das abordagens.

Pensem no processo criativo de ambas as edições, para encontrar vectores comuns, nos quais uma abordagem e outra se coloquem em posições distintas.

Naturalmente que o designer que coloca o texto no formato pré-definido da colecção Penguin Classics não precisa de ler o texto. Mas quem projecta um livro com uma forma, papel, e tipo de letra particularmente ajustados a um certo livro, tem que ter conhecido o conteúdo do livro, senão não saberá o que fazer dele.

No caso da Penguin, o designer recebe uma encomenda: a de desenhar uma colecção de livros que comemora o 50.º aniversário de uma outra colecção, e que incluirá 50 novos títulos. Os elementos que lhe servem de base para o processo criativo serão a colecção anterior, a vontade de assinalar com mais ou menos força visual o aniversário, e o denominador comum entre os vários textos. Esse denominador comum, que é o de serem textos estabelecidos como clássicos da época moderna, está já patente no desenho da colecção anterior, por exemplo na escolha de um tipo de letra geométrico para a capa, que é o equivalente, no que diz respeito à história da forma das letras, à ruptura efectuada pelos textos modernos na história da literatura. O designer sabe quais serão os títulos a publicar, e é informado das características que os unem, mas não é necessariamente levado a ler os cinquenta títulos. Podemos imaginar sem dificuldade que desenhou a capa de «The beast in the jungle» sem nunca o ter lido, porque ela é, em tudo, semelhante aos outros títulos da colecção.

Pensemos agora, observando os mesmos vectores, onde é que se coloca o processo criativo da edição da Cosac Naify. A encomenda que chega internamente a um designer da editora (no caso, Luciana Facchini) é a de trabalhar a *novella* de James de uma forma especialmente atenta às suas características gráficas. Para isto é absolutamente necessário que o processo se inicie com a leitura do texto, além da sua discussão com os seus editor e tradutor, de forma a apurar características inerentes ao texto que se querem ver traduzidas visualmente. Só depois dessa leitura atenta é que o processo criador se inicia, e começam as tentativas (também elas possivelmente discutidas entre designer e editor) de colocar o texto de uma forma que propicie a sua leitura, para lá da simples legibilidade.

Nem sempre isto é tão claramente assinalável, mas, no caso desta edição, podemos com alguma facilidade identificar o ponto exacto do texto que deu origem à escolha do material da capa, por exemplo. No capítulo IV, que é um capítulo onde a narrativa se desenrola de forma mais intensa e ocorre o momento único em que o protagonista poderia ter escapado à predestinação, a descrição visual é bastante nítida. Quase no início, na apresentação dos personagens no local onde o capítulo decorre – a sala de estar de May Bartram, personagem que aparece aqui especialmente reluzente – podem ler-se expressões como: «Almost white as wax [...] with soft white draperies [...] powdered with silver». Foi, decerto, deste capítulo, que representa um momento-chave na narrativa, que a designer retirou elementos como a tonalidade geral, as cores e texturas que são naturalmente inerentes ao texto e a uma espécie de aura mágica que ele sustenta; depois disso, foi uma questão de encontrar os materiais que melhor os evidenciam. A característica mais vincada do livro-objecto – a lenta, suave, e inevitável progressão para o fim – é um acompanhamento natural da narrativa, que vai prosseguindo na espera da fera, que John Marcher aguarda que salte a qualquer momento, ao lado da sua inseparável companhia. Quase que se poderia dizer que é uma síntese visual da narrativa.

Num primeiro contacto visual e táctil com o livro-objecto da Cosac Naify temos uma impressão desse género; algo se vai transformando lentamente, vai acontecendo. Mas nunca, pelo aspecto do livro, seríamos capazes de adivinhar o seu final, a sua narrativa. A apresentação visual deste texto, que é, olhando bem, absolutamente descritiva, não entrega o texto ao leitor, apenas acompanha a sua intensidade, ou melhor, intensifica a sua narrativa de uma forma visual.

Precisamente porque o desenho do livro não é alheio ao texto, é exactamente no momento climático em que John Marcher descobre, nos olhos de outro homem, aquilo que ele perdeu, que a tinta de impressão passa a prateado sobre chumbo. Embora a transformação de um fundo claro para um fundo escuro seja cuidadosamente gradual, fez-se coincidir esta subtil transferência exactamente neste ponto da narrativa,

e existe portanto, para o leitor, uma dupla revelação. A identificação da fera no texto, a qual esperávamos, e a identificação de um momento de passagem, longamente preparado visualmente, e do porquê desta preparação.

O momento climático no texto acontece neste final, quando John Marcher se apercebe daquilo que lhe escapou durante a espera; o ataque da fera, afinal, era precisamente o ataque da consciência de poder ter vivido, poder ter sentido, poder ter sido coisas que nunca foi, por estar absolutamente absorto na espera, cegado por uma expectativa de algo que ia acontecendo (ou tornando-se impossível de acontecer) à sua volta, a cada momento, lentamente, dia após dia, sem que ele se apercebesse.

May Bartram não sobreviveu a esta longa espera. A John Marcher, passou-lhe a vida por cima. Restamos nós, com o livro em mãos, cheios de questões e de perguntas.

luciana facchini

Jun 17 (2 days ago)

to me 

Oi Ana

Li a Fera!

Nossa, como é bom, não?

Conheço um homem que mudou a vida por conta desse livro, ele resolveu casar com uma amiga minha ;)
rs

Bom, como fazemos agora, vcs quer fazer as perguntas?

bjos

LUCIANAFACCHINI.COM.BR > [11] 99711 9782

O TEXTO POR TRÁS DOS OBJECTOS

O próprio texto trata questões de revelação; ele rodeia a apresentação de alguma coisa sobre a qual existe uma expectativa. Essa expectativa (que dá o título ao livro) é comparável à que o leitor pode ter, ao segurar nas mãos um livro com uma certa aparência. Algo vai acontecer. Esta expectativa só pode ser consumada pela leitura do próprio livro. A narrativa deste livro em particular vai atentamente acompanhando essa expectativa, sem que ela surpreenda os seus protagonistas, como seria esperado, senão no momento da morte, da consumação da própria vida. A expectativa em relação a um livro acontece apenas com a sua consumação: com a sua leitura total.

Sem que exista uma comparação simples (a expectativa criada pela forma material de um livro *é como* a expectativa da fera na selva), o paralelismo parece impor-se de forma natural. Tendo em mente este texto, pôde falar-se sobre apresentação de alguma coisa que se espera que aconteça, sobre o momento da revelação, sobre a apresentação da ficção. A escolha deste texto teve a função de ajudar a problematizar estas questões, já que o próprio texto esconde e revela a narrativa. Aquilo que a designer fez neste caso particular foi também um exercício de revelar o texto, não revelando a narrativa. Pode dizer-se que a forma textual encontra um acompanhante na forma visual.

«Revelar», «ocultar» e «momento climático» são palavras-chave neste texto, assim como o são para quem faz um projecto gráfico de um livro. Pensando em todos os outros livros, mesmo os que não contêm este texto em particular, o papel do designer continua a ser, em grande parte, o de revelar. Revelar sem qualquer tipo de interferência, de uma forma fria, escurreita, ausente, como na edição da Penguin; revelar de uma forma quente, interpretativa, intencional, como na edição da Cosac Naify. Mas o papel do projecto gráfico será sempre o de revelar, tornar real, palpável, legível. O de apresentar: colocar o livro em presença do leitor.

E não poderá fazê-lo sem criar expectativas, sem deixar no ar alguma característica que faz o leitor esperar algo do texto. E é por isto que a escolha da forma do livro, assemelhando-se a uma crítica literária que toma uma forma visual e não verbal, deverá ser igualmente consciente, ponderada, adequada.

CAPÍTULO 2

Interpretar, traduzir, criticar

CAPÍTULO 2

~~Tarefa O design como texto~~

Interpretar, traduzir, criticar

- Jón de tarefa (já é de objeto)
- Benjamin/deTRAN "The task of the translator"
- ~~tarefa~~ forma de como é ↓ plausível
indefinição do texto (situa de novo)

TIPOS DE TAREFA

A tarefa de criar o projecto gráfico de um livro supõe interpretá-lo, seleccionar características dessa interpretação, vertê-la para linguagem visual, e apresentar essa interpretação. Isto é válido para ambas as abordagens apresentadas no primeiro capítulo; o que difere é a extensão dessa interpretação, e as características da interpretação que nos são apresentadas.

Mas que tipo de tarefa é esta, ou a que se assemelha ela? Tomando à letra a primeira afirmação, pode dizer-se que esta tarefa é a de um intérprete, pois nesta actividade transforma-se uma indicação da vontade de um autor num objecto que poderá ser acedido pelo leitor. Um texto pode ser visto como uma pauta. No entanto, quando este profissional dá sentido às suas escolhas, quando pondera quais os elementos visuais que melhor materializam o texto que tem em mãos, a sua tarefa tem semelhanças com a do tradutor: ele verte o original para uma outra linguagem, a visual. Mas se de facto ele cria, mesmo que a partir de uma base pré-existente, uma nova camada de sentido, uma nova obra que integra em si mesma o original, não poderia também ele ser considerado um autor? É inegável que a escolha da forma, tal como a escolha de palavras numa tradução, comporta em si mesma uma voz e um estilo, o que pode apontar para um certo sentido de autoria.

Para apoiar esta indagação quanto ao tipo de tarefa que é esta, pode tomar-se como auxiliar um texto essencial para o universo da tradução (ainda estritamente

falando da tradução de uma língua para outra): «The Task of the Translator» de Walter Benjamin.

Este texto, largamente estudado na academia, foi escrito em alemão em 1923, e traduzido mais tarde para o francês e o inglês. Sendo um texto que articula os vários pontos em que uma tradução certamente falha, e a impossibilidade de isto se passar de outro modo, parece adequado pegar nesse texto não através de uma das suas várias traduções, mas sim num comentário a esse texto, proferido por Paul de Man numa conferência da Universidade de Cornell, em 1983, e registado no livro «The resistance to Theory», em 1986. De certa forma, o texto de De Man, não pretendendo ser um símile do texto de Benjamin, interpreta-o e forja-o de novo na forma de uma certa linguagem, mantendo com o original uma semelhança metonímica e não metafórica, o que será significativo para o assunto tratado aqui.



INTÉRPRETE OU POETA?

Pode dizer-se que quem escolhe a forma de um livro faz uma tarefa de interpretação, porque existe um conteúdo que ele pretende veicular. Sem a intervenção desta pessoa que escolhe uma forma, esse conteúdo nunca chegaria ao seu leitor final; ele é incorpóreo, inexistente por assim dizer, antes que alguém o materialize em alguma forma. Esta tarefa é portanto comparável à de um músico, que interpreta uma pauta escrita por outrem, transformando notas musicais no produto final que se destina à fruição do ouvinte. E é comparável também ao actor, que interpreta as indicações cénicas e dá voz ao texto que um autor escreveu precisamente para que fosse ouvido; tal como o autor de um romance que vai ser publicado o escreve para que se o possa ler nalgum tipo de suporte.

É porque cumpre esta tarefa de interpretação, que a forma de um livro nunca poderá ser completamente transparente. Tal como a intensidade na pressão das teclas sob os dedos de um pianista nos altera a percepção da música, coisas igualmente subtis como o espaçamento entre um par de letras têm um papel comparável quando chega a altura de apresentar um texto.

E é por causa desta voz própria que a interpretação tem, que se pode questionar se, de alguma forma, aquele que interpreta o poema é também um poeta, no sentido de autor. Paul de Man coloca questões semelhantes quando pondera a tarefa de um tradutor.

«When you do hermeneutics, you are concerned with the meaning of the work; when you do poetics, you are concerned with the stylistics or with the description of the way in which a work means.» (De Man, p. 88)

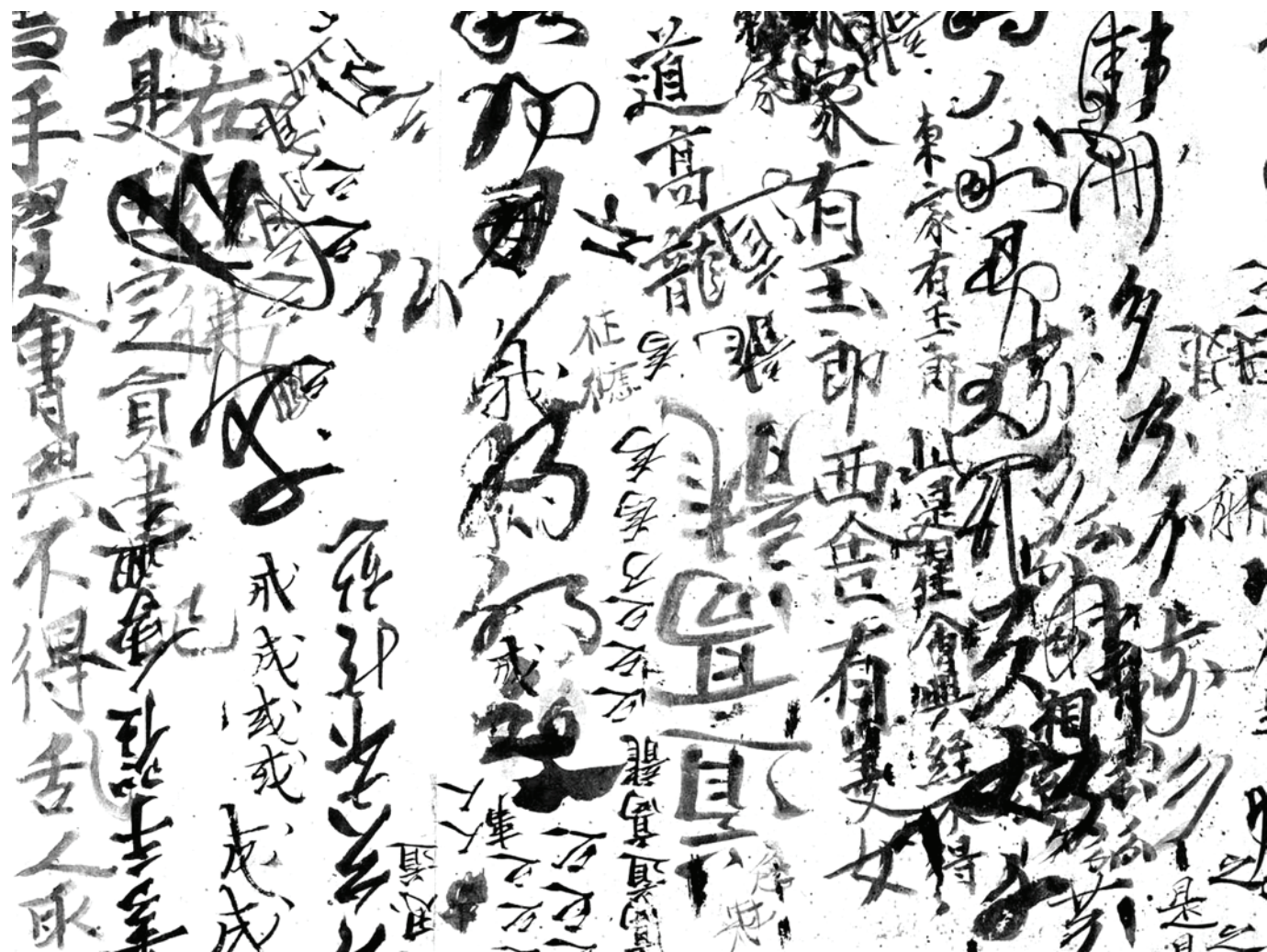
Tomando como base a descrição de De Man destes dois tipos de actividade, não é fácil dizer qual delas se assemelha à tarefa do designer de livros, em detrimento da outra. Isto porque ela se assemelha às duas, sem que seja exactamente nenhuma delas – e esta será possivelmente uma constante nestas comparações que se podem estabelecer com base neste texto.

Pode dizer-se que quem decide o formato de um livro está preocupado com o seu significado? Sim e não, e desta vez uma resposta intuitiva será tendencialmente «sim» no caso de abordagens mais próximas do texto (como a edição de «The Beast in the Jungle» da editora Cosac Naify, descrita no capítulo 1), e tendencialmente «não» para edições cuja forma é independente do texto em particular, como a edição da Penguin também anteriormente descrita.

Mas se podemos dizer que a abordagem mais neutra tem uma ligação mais ténue com a hermenêutica, não podemos afirmar que a abordagem mais interventiva é menos poética, ou menos autoral – aliás, mais facilmente se poderia afirmar o contrário: que, numa abordagem em que a tarefa hermenêutica é mais vigorosa, a autoria do livro-objecto é também mais vincada.

Daqui se depreende que ambas as actividades (hermenêutica e poética) estão presentes na tarefa do designer, em graus diferentes consoante o caso, e não de uma forma mutuamente exclusiva, ao contrário do que De Man sugere para o tradutor. O próprio De Man questiona esta polaridade, mas reitera a impossibilidade de sua coexistência, no caso da actividade do tradutor: «The question is whether these two are complementary, whether you can cover the full work by doing hermeneutics and poetics at the same time. The experience of trying to do this shows that it is not the case.» (De Man, p. 88)

Mas é o caso de quem escolhe a forma de um livro, em maior ou menor grau.



POETA OU TRADUTOR?

Sendo uma actividade ao mesmo tempo poética e hermenêutica, ela poderá, desta vez, identificar-se claramente com a tarefa do tradutor?

«Of the differences between the situation of the translator and that of the poet, the first that comes to mind is that the poet has some relationship to meaning, to a statement that is not purely within the realm of language. That is the *naiveté* of the poet, that he has to say something, that he has to convey a meaning which does not necessarily relate to language.» (De Man, p. 81)

Certamente que aqui reside uma característica essencial daquilo que um designer faz com um livro. Aquilo que ele quer transmitir com o seu trabalho está relacionado com um certo *sentido*, com uma ideia daquilo que o texto é; algo que ele é,

e que está para além dos limites da sua própria linguagem. Transmitir essa ideia sobre aquilo que o texto é em si mesmo, para lá das suas próprias limitações, é também a *naiveté* do designer, quando, à semelhança do poeta, procura encontrar uma forma de transmitir ideias para as quais não há uma correspondência pré-estabelecida na linguagem verbal (nem na visual). É esta correspondência possível entre linguagens, entre a linguagem verbal de um texto e a linguagem visual da sua apresentação, que aproxima o papel do designer de um livro interessante, num só gesto, da figura do tradutor, e também da do poeta – do tradutor, porque tenta transformar algo que se encontra numa linguagem na sua correspondência numa outra linguagem; da do poeta, porque não existe, no caso, uma correspondência pré-estabelecida entre estas linguagens, e por isso a semelhança terá que ser procurada num sentido original que seja comum às duas versões, verbal e visual, mas que será, forçosamente, algo de novo.

Se ele se aproxima mais do tradutor ou do poeta, depende sobretudo da sua intenção de intervenção em relação ao texto. Para se assemelhar à do tradutor, ela seria praticamente ausente, como descreve De Man: «The relationship of the translator to the original is the relationship between language and language, wherein the problem of meaning or the desire to say something, the need to make a statement, is entirely absent.» (De Man, p. 81-82)

Clarificando assim a semelhança entre o designer de livros e o tradutor, clarificamos também a sua semelhança com o poeta, e constata-se a impossibilidade de uma ruptura total com ambas as semelhanças.

De Man prossegue, no mesmo passo: «Translation is a relation from language to language, not a relation to an extralinguistic meaning that could be copied, paraphrased, or imitated. That is not the case for the poet; poetry is certainly not paraphrase, clarification, or interpretation, a copy in that sense; and that is already the first difference.» (De Man, p. 82)

Se De Man afirma que a tradução não é uma relação com um significado extralinguístico, podemos dizer que a forma de um livro é, sim, essa relação; ela pode estabelecer essa ponte entre o texto e um outro significado que está para além dele. Mas quando De Man contrapõe que a poesia, por seu lado, certamente não é paráfrase, clarificação ou interpretação, aqui podemos afirmar que a forma de um livro é, sim, uma tentativa de clarificação de um texto que ela contém.

Percebemos portanto que o designer, perante a tarefa de escolher a melhor forma para um livro, é um pouco como um intérprete, um pouco como um tradutor, um pouco como um poeta. Mas não é exactamente como nenhum deles.

Sendo um pouco como todos, e nunca exactamente como nenhum, ele é particularmente solidário com o tradutor, na percepção da falha que é intrínseca à sua tarefa. Dificilmente um designer poderá afirmar que escolheu a melhor forma para um certo livro; ele escolheu uma das melhores formas. Poderá ter, a par da ingenuidade do poeta, que o faz ter alguma confiança na pertinência das suas tentativas, o sentimento de desadequação do tradutor, que admite que, à partida, elas falharão a ambição de ser, materialmente, aquilo que o texto é, verbalmente.

«The translator, per definition, fails. The translator can never do what the original text did. Any translation is always second in relation to the original, and the translator as such is lost from the very beginning.» (De Man, p. 80)

seeing himself

Paul Valéry,
Germany. The
of belatedness

ump, Theorie

aire obscures
his particular

Conclusions: Walter Benjamin's "The Task of the Translator"

I at first thought to leave this last session open for conclusions and discussion; I still hope for the discussion, but I have given up on the conclusions. It seemed to me best, rather than trying to conclude (which is always a terrible anticlimax), just to repeat once more what I have been saying since the beginning, using another text in order to have still another version, another formulation of some of the questions with which we have been concerned throughout this series. It

TRADUTOR OU CRÍTICO?

As semelhanças entre crítico e designer, nomeadamente na consequência de opções formais para a fixação de um texto, foram já referidas no primeiro capítulo, mas é interessante ver que a tradução, também ela enquanto crítica, é descrita como tendo um poder semelhante. «Both criticism and translation are caught in the gesture which Benjamin calls ironic, a gesture which undoes the stability of the original by giving it a definitive, canonical form in the translation or in the theorization.» (De Man, p. 82)

Esta forma definitiva é dada pelo designer não só de uma maneira bastante literal, fixando-o num objecto, mas também concedendo-lhe propriedades formais que o identificam como parte de um cânone, por exemplo (v. capítulo 1). Capacidades

semelhantes são atribuíveis à tradução, mas ao mesmo tempo que o fixam, eles revelam uma instabilidade inerente ao texto.

«The translation canonizes, freezes, an original and shows in the original a mobility, an instability, which at first one did not notice. The act of critical, theoretical reading performed by a critic like Friedrich Schlegel and performed by literary theory in general – by means of which the original work is not imitated or reproduced but is to some extent put in motion, de-canonized, questioned in a way which undoes its claim to canonical authority is similar to what a translator performs.» (De Man, p. 82-83)

O designer, tal como o tradutor, tal como o crítico, questionam ou sublinham propriedades que estão instáveis dentro do próprio texto.

FRAGMENTOS DE UM FRAGMENTO

A relação que se estabelece entre o comentário e o texto inicial não é uma relação de semelhança pura – tal seria impossível e até indesejável, como vimos. Benjamin sublinha essa noção para a tarefa do tradutor, e atribui essa dificuldade ao carácter crítico da tarefa do tradutor: «because there is, precisely, a critical element that intervenes here and which takes this image, this model, away, which destroys, undoes this concept of imitation. Translation is also, says Benjamin, more like criticism or like the theory of literature than like poetry itself.» (De Man, p.82)

Não podendo ser rigorosamente traduzido de uma língua para outra, ou de uma linguagem (verbal) para outra (visual), o texto apresenta a sua fragilidade enquanto entidade completa, e deixa indícios para a sua ligação com algo que está para além dele (um significado anterior, uma espécie de forma pura, que seria, essa sim, o original), do qual o texto inicial é já uma tentativa falhada de traduzir.

Aqui vemos de novo a fragilidade do original, que é denunciada pelas suas traduções, comentários e críticas, que nunca são suas cópias mas que se seguem a ela de uma forma natural, abrindo assim a hipótese de ela mesma não ser senão uma tentativa de

tradução, comentário e crítica de algo anterior, cuja forma original não seria possível de estabelecer.

«All these activities – critical philosophy, literary theory, history – resemble each other in the fact that they do not resemble that from which they derive. [...] They disarticulate, they undo the original, they reveal that the original was always already disarticulated. They reveal that their failure, which seems to be due to the fact that they are secondary in relation to the original, reveals an essential failure, an essential disarticulation which was already there in the original.» (De Man, p. 84)

A forma material do livro, não sendo uma tradução ou uma crítica *stricto sensu*, é também ela um fragmento do vaso, do qual o original é já um fragmento.

«The image is that of a vessel, of which the literary work would be a piece, and then the translation is a piece of that.» (De Man, p. 90)

O texto, a sua forma material, as suas traduções, podem ser vistas como fragmentos de uma entidade que é ainda assim instável, dada a dificuldade na sua reconstituição verdadeira. E a ligação entre estas partes, mais do que ser de semelhança entre si, é metonímica: elas seguem-se naturalmente como partes de um mesmo todo sem serem entre si obrigatoriamente imitativas ou dependentes. Tal como a tradução, o que se sugere aqui é que a forma do livro seja também ela mais um destes fragmentos, que se assemelham ao original mas não de uma forma imitativa.

«We have a metonymic, a successive pattern, in which things follow, rather than a metaphorical unifying pattern in which things become one by resemblance. [...] They follow each other up, metonymically, and they will never constitute a totality.» (De Man, p. 90-91)

DESIGNER COMO CRÍTICO

Esta tentativa de assemelhar o designer a um tradutor, baseada no texto de De Man, acompanhou também a sua tentativa de assemelhar o tradutor a outros profissionais

ligados à palavra escrita; a última comparação das quais parece especialmente adequada.

«If it is in some fundamental way unlike poetry, what, in Benjamin's text, does translation resemble? One of the things it resembles would be philosophy, in that it is critical, in the same way that philosophy is critical, of a simple notion of imitation, of philosophical discourse as an Abbild (imitation, paraphrase, reproduction) of the real situation. Philosophy is not an imitation of the world as we know it, but it has another relationship to that world.» (De Man, p. 82)

Se é certo que o designer falha na tentativa de produzir materialmente um símile do texto, será também acertado deixar de pensar que essa é exactamente a sua tarefa. O seu papel assemelha-se em grande parte à tarefa do crítico, que acrescenta um comentário ao texto, comentário esse que naturalmente influenciará a interpretação do texto por parte de quem acede a ele através do seu comentário (como por exemplo neste caso, em que acedemos ao texto de Walter Benjamin através do de Paul de Man). A diferença essencial entre o crítico e o designer é que é impossível aceder ao texto senão através do seu comentário – é o seu comentário que faz com que o texto seja acessível em primeiro lugar –, o que torna o seu papel como crítico mais relevante e exigente em termos éticos.

Se o designer, pela forma que dá ao livro, cria uma expectativa perante o texto, o crítico, usando meios totalmente diferentes, influencia o leitor da mesma maneira, pode criar o mesmo tipo de expectativas. Mas, enquanto o leitor pode não ler nenhuma crítica antes de ler o texto, ele não pode passar por cima da forma que o designer escolheu para o livro, antes de ler o texto.

O designer distingue-se nesta constelação de intervenientes porque o seu papel é indelével no próprio livro. O designer, que depois do seu trabalho feito, está ausente, tem a sua marca impressa no livro de uma forma que não é contornável. Para aceder ao texto, tem que se passar pelo seu trabalho.

LETRAS, PALAVRA, LINGUAGEM

Ao apresentá-lo, a forma de um livro comenta o texto; ela nunca é um suporte transparente nem nunca é uma tradução exacta do seu conteúdo, na forma visual. Uma das razões que dificulta esta possibilidade de semelhança no caso da forma de um livro, é o facto de nem sequer existir uma linguagem pré-estabelecida de chegada, um código composto por cores, materiais ou formas, cujo significado fosse estabilizado e aceite. Se é difícil estabelecer uma correspondência estável entre várias línguas, ela não existe de todo para a linguagem visual, embora se possam apontar possíveis tentativas de estabelecer uma espécie de língua nativa não oficializada (como por exemplo o uso de capas duras para transmitir uma certa sensação de valor ao texto).

Dificuldades apontadas por Benjamin dada a não-adequação de palavras para a tarefa de dizer a mesma coisa noutra língua, são exacerbadas no caso da transliteração para uma linguagem visual.

«To mean ‘bread,’ when I need to name bread, I have the word Brot, so that the way in which I mean is by using the word Brot. The translation will reveal a fundamental discrepancy between the intent to name Brot and the word Brot itself in its materiality, as a device of meaning.» (De Man, p. 87)

No caso do designer, ele não dispõe sequer da palavra Brot; e uma imagem de um pão, ou o seu desenho, levantariam problemas de utilização semelhantes – tal como um *pain* francês não é exactamente um *Brot* alemão, uma imagem de um pão teria as mesmas limitações.

Esta limitação é outra das semelhanças entre a escolha da forma de um livro com a filosofia crítica. Veja-se a afirmação de De Man: «philosophical language is still dependent on ordinary language». Qualquer comentário ao texto (verbal ou visual) está confinado a ser entregue numa linguagem à partida limitada, e é obrigado a apropriar-se de códigos que são à partida desajustados ou, pelo menos, vulgarizados. Se a filosofia pode apropriar-se da linguagem corrente para os seus fins de crítica literária, porque não

poderá também apropriar-se da linguagem visual, na escolha dos materiais, formato, e restantes elementos que compõem um livro?

O uso de elementos que em si não têm o significado algum para compôr algo que se acredita que terá o significado pretendido é uma dificuldade que o designer e o escritor partilham, e esta característica é, no texto em estudo, muito bem surpreendida no elemento comum que mais simbolicamente os une: a letra.

A letra, e a sua relação com a palavra, servem aqui para descrever esta relação das partes com o todo original, do qual as partes são metonímias e não imitações. «The problem is best compared to the relationship between the letter and the word; the relationship between word and sentence is like the relationship between letter and word, namely, the letter is without meaning in relation to the word, it is a-*semos*, it is without meaning. When you spell a word you say a certain number of meaningless letters, which then come together in the word, but in each of the letters the word is not present. The two are absolutely independent of each other. What is being named here as the disjunction between grammar and meaning, Wort and Satz, is the materiality of the letter, the independence, or the way in which the letter can disrupt the ostensibly stable meaning of a sentence and introduce in it a slippage by means of which that meaning disappears, evanesces, and by means of which all control over that meaning is lost.» (De Man, p. 88-89).

Da consciência da dificuldade da tarefa de bem escolher, de forma crítica e consciente, a forma de um livro, e da consciência das limitações dos meios que existem ao nosso dispor para o fazer, advêm todas as possibilidades de erro nesta interpretação, nesta tradução, nesta crítica, que serão demonstrados no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

Querer dizer

CAPÍTULO 3

Querer dizer ~~trechos e folhas~~

~~trechos e notas pessoais~~

- estão a fazer do livro como filosofia crítica, analisando as suas folhas
- querem comunicar a eficácia do conhecimento
- tipo de linguagem usada (de lugares - comuns)

very well. Harry Zohn, you may know; Maurice de Gandillac is an eminent professor of philosophy at the University of Paris, a very learned man who knows German very well, and who should be able to tell the difference between, for example, “Ich gehe nach Paris” and “Ich gehe nicht nach Paris.” It is not more difficult than that, but somehow he doesn’t get it.

An example which has become famous and has an anecdote is the passage near the end of Benjamin’s essay, where Benjamin says the following: “Wo der Text unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn,” and so on, “der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schlechthin” (p. 62). “Where the text pertains directly, without mediation, to the realm of the truth and of dogma, it is, without further ado, **translatable**” — the text can be translated, *schlechthin*, so there is no problem about translating it. Gandillac — I won’t comment on this — translates this relatively simple, enunciatory sentence: “Là où le texte, immédiatement, sans l’entremise d’un sens . . . relève de la vérité ou de la doctrine, il est purement et simplement **intraduisible**” (p. 275) — *untranslatable*. What adds some comedy to this particular instance is that Jacques Derrida was doing a seminar with this particular text in Paris, using the French — Derrida’s German is pretty good, but he prefers to use the French, and when you are a philosopher in France you take Gandillac more or less seriously. **So Derrida was basing part of his reading on the “intraduisible,” on the untranslatability, until somebody in his seminar (so I’m told) pointed out to him that the correct word was “translatable.”** I’m sure Derrida could explain that it was the same . . . and I mean that in a positive sense, it *is* the same, but still, it is not the same without some additional explanation. This is an example, and we will soon see some other examples which are more germane to the questions which we will bring up about this text.

Why, in this text, to begin with, is the translator the exemplary figure? Why is the translator held up in relation to the very general questions about the nature of poetic language which the text asks? The text is a poetics, a theory of poetic language, so why does Benjamin not go to the poets? or to the reader, possibly; or the pair poet-reader, as in the model of reception? And since he is so negative about the notion of reception anyway, what makes the essential difference between

ERROS DO TAMANHO DE UMA SÍLABA

Ainda dentro do texto de De Man, podemos identificar o primeiro e mais comum erro gráfico, um erro na forma do livro que pode dificultar, em maior ou menor grau, a leitura do texto: a gralha.

«An example which has become famous and has an anecdote is the passage near the end of Benjamin’s essay, where Benjamin says the following: ‘Wo der Text unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn,’ and so on, ‘der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schlechthin’ (p. 62). ‘Where the text pertains directly, without mediation, to the realm of the truth and of dogma, it is, without further ado, translatable’ — the text can be translated, *schlechthin*, so there is no problem about translating it. Gandillac — I won’t comment on this — translates this relatively simple, enunciatory sentence:

‘Là où le texte, immédiatement, sans l’entremise d’un sens ... relève de la vérité ou de la doctrine, il est purement et simplement intraduisible’ (p. 275) – untranslatable. What adds some comedy to this particular instance is that Jacques Derrida was doing a seminar with this particular text in Paris, using the French – Derrida’s German is pretty good, but he prefers to use the French, and when you are a philosopher in France you take Gandillac more or less seriously. So Derrida was basing part of his reading on the ‘intraduisible’, on the untranslatability, until somebody in his seminar (so I’m told) pointed out to him that the correct word was ‘translatable’.» (De Man, p. 80).

É questionável se o erro, neste caso, é intencional ou não; ou, pelo menos, se o tradutor queria realmente dizer *intraduzível*, falhando assim na sua interpretação, mas não na expressão dessa interpretação. Portanto, é difícil de determinar se o erro é um erro tipográfico, um conjunto de caracteres cuja inserção não foi intencional, ou um erro do próprio tradutor. No entanto, até esta confusão é importante, já que se admite a possibilidade de que a inserção de dois caracteres extra por parte de alguém que apenas cuidava da forma do texto se ter tornado um erro atribuível ao tradutor, e por consequência um erro de interpretação que se conseguiu colocar dentro da engrenagem do raciocínio de Derrida.

child. 'A parted even just between twelve and one, even at the turning o'th' tide. For after I saw him fumble with the sheets and play wi'th' flowers, and smile upon his fingers' ends, I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and 'a babbled of green fields. 'How now, Sir John?' quoth I, 'what, man! be o' good cheer.' So 'a cried out 'God, God, God!' three or

tence to be understood. It might have been 'than any christom child', since that is the comparison that follows. an as if

11–12 **christom child** i.e. innocent baby. A 'chrisom child' was a child newly christened; the term was specially applied (e.g. in bills of mortality) to children who died within a month of their birth. In pre-Reformation England a child at baptism was anointed with chrisom (consecrated oil) and a white cloth was put on its head. Later the term for this, the chrisom-cloth, was applied to the white christening-robe in which the child was wrapped, and in which it was buried if it died within the month. The Hostess's word *christom* also evokes the senses 'Christian' and 'christened'.

12 **even just exactly**

13 **at the ... tide** i.e. when the tidal Thames was at low water. The connection between death and ebbing tide is a popular superstition.

13–16 **fumble ... pen** further traditional signs of approaching death, as shown by the quotations from Thomas Lupton (1578) and Peter Lowe (1597) cited in Oxf¹

none of 'fingers end', so Q's reading is probably correct, and the sense is that Falstaff smiled with infantile pleasure at his fumbling fingers.

there ... way i.e. he was sure to die (proverbial: Tilley, W 148)

16 ***babbled of** talked idly about. Cf. 'babble' (*sb.* and *v.*) in *TN* 4.2.99 ('thy vain bibble-babble') and *MA* 3.3.34 ('for the watch to babble and to talk').

As Taylor shows in his long note (Oxf¹ 292–5) on F's 'and a Table of greene fields', no convincing defence of F has been proposed, whether 'Table' is taken to mean an article of furniture or a picture; hence emendation is necessary, and involves choosing between 'talkd' and 'babld' as the word that stood in the compositor's copy. Whichever word it was, it probably appeared in the form just given (cf. l. 36, 'talk'd', and 4.1.71–2, 'tiddle tadle nor pibble babble'), and in secretary hand either word could be misread as 'table'.

16–17 **green fields** Wilson's suggestion, that Falstaff was recollecting Psalm 23:2 ('He shal feede me in a greene pasture') is more attractive than Theobald's, that those suffering from calenture (sunstroke) 'have their

Existem outras gralhas famosas que nos ajudam a clarificar e a quantificar o espectro de alcance de um erro tipográfico.

Em King Henry V, Part 2, a nota da edição Arden Shakespeare refaz a história de uma palavra mal inscrita que ninguém, até hoje, sabe ao certo qual seria. O que quereria Shakespeare dizer? «A babbled of green fields»? «A table of green fields», como propõe a primeira edição, de 1623, em formato Folio do texto? Uma mesa de campos verdejantes?

«[...] no convincing defence of F has been proposed, whether 'Table' is taken to mean an article of furniture or a picture; hence emendation is necessary, and involves choosing between 'talkd' and 'babld' as the word that stood in the compositor's copy.» (Shakespeare, 182)

É caso para tomar a sério outra gralha famosa, encontrada numa edição de 1612 da King James Bible, onde se pode ler, em Psalm 119:161 : «Printers have persecuted me without a cause» (onde deveria ler-se «Princes have...»).

A extensão da consequência destes pequenos erros é bastante errática. Se, em contexto filosófico, estes erros podem ser embaraçosos, e em contexto literário, podem não ter interesse de maior, em contexto científico, eles podem tomar proporções épicas. Tem-se hoje por certa a hipótese de que a causa que levou a missão Mariner 1, em 1962, a falhar o seu propósito de sobrevoar Vénus, foi um hífen. Um hífen a menos no código que algum programador da NASA deixou escapar, fez com que se tivesse que estilhaçar sobre o Oceano Atlântico um investimento de milhões, levando o autor de ficção científica Arthur C. Clarke a referir-se a esse elemento de pontuação como «the most expensive hyphen in history».



ERROS DO TAMANHO DE UMA PÁGINA

Pequenos erros, vulgarmente apelidados de gralhas, podem ter uma influência maior ou menor na leitura de um texto; podem de facto obstruir a leitura, ou podem também passar completamente despercebidos ao leitor.

Mas existem erros gráficos de outras ordens e dimensões que são um entrave real à leitura, ainda que continuem a não ser percebidos conscientemente por quem lê. Já se falou aqui nas acrobacias a que o leitor (e o livro) é obrigado para ler um texto cuja margem interior é diminuta.

Tschichold, no seu assertivo manual «The Form of the Book», dedica um capítulo inteiro ao tema «Consequences of tight typesetting», um erro que permite poupar páginas ao impressor, à custa do conforto visual do leitor. No mesmo livro, o autor lista dez erros frequentes na produção dos livros, da qual fica aqui transcrito o segundo item:

«2. Inarticulate and shapeless typesetting as a consequence of suppressing indents.

Unfortunately, this bad habit is encouraged by business schools, who teach, quite erroneously, that writing letters without indents is ‘modern’. One should not believe that this is merely ‘a matter of taste’. Here readers and nonreaders separate.» (Tschichold, p. 174-5)

O primeiro item refere-se a formatos de livros desadequados, o que também podemos verificar facilmente nas nossas livrarias e bibliotecas: edições de estudante pesadíssimas, livros de poemas exageradamente grandes ou pequenos, formatos excêntricos escolhidos apenas por ‘a matter of taste’ (ou ausência dele).

Comprimentos de linha demasiado longos, e espaçamento entre linhas demasiado estreitos, ambos igualmente frequentes porque permitem que o texto ocupe menos espaço, são também erros gráficos mencionados. Podemos chamar-lhes erros, porque são falhas na tentativa de apresentar o texto ao leitor: eles dificultam esta transacção do texto entre o escritor e o seu leitor.

ERROS DO TAMANHO DE UMA PORTA

Se os erros anteriormente descritos são predominantemente técnicos, comparáveis a erros de carácter ortográfico, ou gramatical, existe ainda uma outra classe de erros que podemos considerar de carácter semântico. Desta vez, podemos chamá-los assim porque induzem a interpretações erróneas do conteúdo. Se, por exemplo, o conteúdo visual de uma capa de um livro, que é uma espécie de porta para o seu interior, nos levar a pensar coisas sobre o que está lá dentro que lá não se encontram, isto também pode ser considerado um erro.

Mas também já foi dito aqui que uma capa de um livro, ou uma ilustração, não é nem pretende ser a tradução literal do seu conteúdo. Isto faz com que a identificação do erro não seja uma questão matemática. Imaginemos um livro sobre a vida de uma personagem de meia idade que vive entre Nova Iorque e Londres, em cuja capa

se coloca uma figura vestida de caqui, espreitando por trás de uma palmeira numa savana africana. Em determinadas circunstâncias, essa capa pode não estar errada, e é até divertido pensar nas circunstâncias em que essa imagem poderia complementar exemplarmente o conteúdo de forma não descritiva, como numa tira de Glen Baxter. Mas o mais natural é que esteja errada, e esse é um erro comum na indústria editorial mais comercial e célere, num ambiente em que o designer pouco sabe sobre o texto.

É evidente que este é um erro de conteúdo, e por isso é que se lhe pode chamar semântico. Mas talvez este seja o mais simples (mais directo) mas menos subtil (menos interessante) dos erros semânticos que podemos encontrar. A relação entre a intenção de comunicar e a eficácia da comunicação dá origem a imensos tropeços, tanto da parte do emissor como da parte do receptor, que podem fazer com que a comunicação se torne impossível, ou, pelo contrário, saia vitoriosa apesar de todas as dificuldades.

QUERER DIZER

Uma das dificuldades encontradas para que esta comunicação se estabeleça eficazmente é a já mencionada ausência de uma linguagem comum entre o emissor e o receptor, um sistema que tenha um conjunto de códigos estável. Quando alguém escolhe a cor verde para uma capa de um livro, não é evidente o que essa escolha *quer dizer*, mas parece natural que queira dizer alguma coisa, e é expectável que o leitor acabe por entender o que essa coisa é, de uma forma mais ou menos intuitiva, mais ou menos consciente.

Não se trata aqui de significações forçosamente literais, ou traduzíveis verbalmente; a escolha da cor pode ser também intuitiva não só na recepção mas também na emissão; simplesmente, a escolha é feita porque se acredita que aquela cor cria um ambiente visual desejável, por alguma razão. O receptor não é de forma alguma forçado a conhecer o que «verde», em algum código, significa; mas é esperado que, mesmo na ausência desse código, ele entenda algo que era a intenção do emissor.

Esta ausência de código pré-estabelecido, juntamente com o carácter aparentemente vago dos trâmites em que se processa a transacção de informação, poderia dar lugar a uma zona franca em que tudo é válido e nada está errado. Mas esse não é o caso, como vimos; as variedades e graus de erros foram já sumariamente descritos. O revés desta situação é que, além das falhas que impedem ou dificultam a comunicação, existem uma infinidade de possibilidades de erro que são ultrapassados por uma espécie de benevolência tácita entre quem escolhe a forma do livro e quem escolhe um livro para ler; ambas em prol do entendimento do conteúdo que lhes é comum.

O designer pode apropriar-se, erradamente, de uma imagem de um pão português para ilustrar a capa de um livro sobre a vida de um padeiro na Córsega, e, no entanto, o leitor português que tem o livro em casa pode não ver nada de errado nisso, e lembrar-se sempre de baguettes quando vê aquela capa com a fotografia de pormenor do interior de uma broa de milho acabada de abrir. Num ensaio maravilhoso sobre linguagem e comunicação, Donald Davidson sublinha aquilo que há de extraordinário no mecanismo de entendimento dos malapropismos (intencionais ou não):

«What is interesting is the fact that in all these cases the hearer has no trouble understanding the speaker in the way the speaker intends [...]. It seems unimportant, so far as understanding is concerned, who makes a mistake, or whether there is one.» (Davidson, p. 90)

Aliás, a noção de erro é relativizada, colocada sob outra perspectiva, que é bastante adequada no nosso contexto, onde não existe um código *a priori*, que dite o que é correcto ou não.

«But error or mistake of this kind, with its associated notion of correct usage, is not philosophically interesting. We want a deeper notion of what words, when spoken in a context, mean; and like the shallow notion of correct usage, we want the deep concept to distinguish between what a speaker, on a given occasion, means, and what his words mean.» (Davidson, p. 91)

Não nos enganemos: de novo, não se trata de uma condição em que tudo vale, nada significa nada, e qualquer interpretação é boa. Há uma condição de entendimento mútuo básico que tem que estar presente, tem que ser partilhada, tal como Davidson explicita:

«What the speaker knows must correspond to something the interpreter knows if the speaker is to be understood, since if the speaker is understood he has been interpreted the way he intended to be interpreted.» (Davidson, p. 92-3)

Tudo está certo quando «verde», na cultura de cada um dos intervenientes, não quer dizer coisas absolutamente díspares, e, sobretudo, tudo está certo quando aquilo que alguém quis dizer com «verde» era aquilo que alguém percebeu quando viu «verde».

Este empréstimo do raciocínio de Davidson a atributos que não são verbais é, aliás, feito por sua sugestão: «Nothing said so far limits first meaning to language. [...]» (Davidson, p. 93). É também o próprio Davidson que reconhece que a vantagem que a linguagem transporta para esta discussão é a partilha de um código pré-existente: «What should be added if we want to restrict first meaning to linguistic meaning? [...] in the case of language the hearer shares a complex system or theory with the speaker.»

Mas as capacidades que permitem que um ouvinte entenda quem fala, defende Davidson, não são meramente linguísticas, estão ligadas a outras capacidades, que incluem «our ability to perceive a well-formed sentence when the actual utterance was incomplete or grammatically garbled, our ability to interpret words we have never heard before, to correct slips of the tongue, or to cope with new idiolects» (Davidson, p. 95).

Precisamente, a linguagem visual utilizada na forma material dos livros, que não é estruturada, regulamentada, ou fixada, aparece-nos como um idioma constantemente novo, que construímos com a experiência de tudo aquilo que já vimos, tudo o que esperamos ver, vindo de uma certa entidade, tudo o que projectamos da nossa própria experiência, e tudo o que somos levados a crer pelas circunstâncias exteriores.

Neste novo idioma visual, flexível e dinâmico, desaparecem algumas restrições da linguagem verbal, e são mantidas algumas das suas vantagens e modos de funcionamento.

«MacKay says that you cannot change what words mean [...] merely by intending to; the answer is that this is true, but you can change the meaning provided you believe (and perhaps are justified in believing) that the interpreter has adequate clues for the new interpretation.» (Davidson, p. 98)

No caso deste nosso exemplo visual, a cor verde em si não significa nada à partida, mas o designer que o escolheu tem razões para pensar que o leitor partilha consigo um sentido de entendimento intuitivo daquele verde, naquele contexto; não exactamente um significado no sentido verbal, mas um *sentido*, como se aquela cor encaixasse, tal como uma palavra mais, naquela frase inteira que seria o livro-objecto à sua frente.

Em sumário, o que acontece, quando tudo corre bem, é o que Davidson descreve:

«What is common to the cases is that the speaker expects to be, and is interpreted as the speaker intended, although the interpreter did not have a correct theory in advance.» (Davidson, p. 99)

Estas capacidades, que foram usadas aqui para descrever como é que um intérprete ultrapassa certas falhas que sucedem na transmissão de mensagens visuais, é na verdade aplicável à interpretação de qualquer tipo de mensagem, verificando-se sempre esta condição de ausência de uma linguagem comum.

«Sheer invention is equally possible, and we can be as good at interpreting it (say in Joyce or Lewis Carroll) as we were at interpreting the errors or twists of substitution». (Davidson, p. 100)

A ausência de código, a indiferença entre um erro ou uma construção nova, são pouco importantes porque «the theory we actually use to interpret an utterance is geared to the occasion» (Davidson, p. 101).

De cada vez que entramos numa certa livraria, ou vemos um livro de certa editora, ou se por exemplo encontramos um livro do século passado, estas circunstâncias moldam as nossas expectativas em relação aos códigos visuais que vão ser aplicados, de forma quase sempre inconsciente, para dar um sentido à forma visual do livro em mãos, como se estivéssemos dispostos a aceitar um código para cada caso.

Quanto ao emissor destas mensagens visuais, para aumentar a probabilidade de vir a ser percebido, tudo o que pode fazer é criar um público imaginário:

«The speaker wants to be understood, so he intends to speak in such a way that he will be interpreted in a certain way. In order to judge how he will be interpreted, he forms, or uses, a picture of the interpreter's readiness to interpret along certain lines.» (Davidson, p. 101)

Apesar da utilidade prática deste público imaginário, é evidente que também aqui não existem códigos estáveis. Mas isso não é um problema.

«In any case, my point is this: most of the time prior theories will not be shared, and there is no reason why they should be.» (Davidson, p. 103)

O único problema de Davidson é aquele que não existe no caso deste tipo de comunicação visual, que admite à partida a ausência de regras reguladoras.

«Stated more broadly now, the problem is this: what interpreter and speaker share, to the extent that communication succeeds, is not learned and so is not a language governed by rules or conventions known to speaker and interpreter in advance; but what the speaker and the interpreter know in advance is not necessarily shared, and so is not a language governed by shared rules or conventions» (Davidson, p. 105).

Querer dizer coisas através da forma dos livros encontra-se nesta classe de aptidões e de problemas que Davidson refere ao longo do seu ensaio. Os elementos usados para comunicar são texturas, cores, formas; coisas que *a priori* não contêm significado em si mesmas. Mas é a esperança de quem escolhe a forma dos livros que elas, em

conjunto, utilizadas com consciência, sejam bem recebidas pelos seus fruidores, e deixem passar o grau de entendimento certo para que o conteúdo realmente importante (o livro-texto) chegue aos seus leitores sem sobressaltos: esse é, no final, o objectivo último da forma dos livros: permitir que eles nos digam o que têm a dizer.

7 *A Nice Derangement of Epitaphs*

Goodman Ace wrote radio sitcoms. According to Mark Singer, Ace often talked the way he wrote:

Rather than take for granite that Ace talks straight, a listener must be on guard for an occasional *entre nous* and *me . . .* or a long face *no see*. In a roustabout way, he will maneuver until he selects the ideal phrase for the situation, hitting the nail right on the thumb. The careful conversationalist might try to mix it up with him in a baffle of wits. In quest of this pinochle of success, I have often wrecked my brain for a clowning achievement, but Ace's chickens always come home to roast. From time to time, Ace will, in a jersksome way, monotonise the conversation with witticisms too humorous to mention. It's high noon someone beat him at his own game, but I have never done it; cross my eyes and hope to die, he always wins thumbs down.¹

CAPÍTULO 4

O universo numa estante

CAPÍTULO 4

~~The universe in a bookshelf!~~
~~Encyclopedia / Atlas des Livres (?)~~

- analisar desta vez o livro-tudo
 - objetivo do livro: fazer o conteúdo sobreviver ao tempo, ao espaço, à conservação
 - porque é sobre este ambiguo:
 - textos curtos, mas detalhados (Stimmung)
- a forma atesta a existência do conteúdo
- fazer caber o mundo numa estante
- + Dangers: Thöy Ugher e Obitus Titius

O LIVRO DOS LIVROS

Um livro é um objecto criado para dar uma existência física e independente ao conhecimento, para torná-lo autónomo em relação à pessoa que o possui. A partir do momento em que existe o livro, um conjunto de frases – uma ideia – pode ser transportado entre dois pontos distantes, estabelecendo um elo entre quem o escreveu e quem o lê, sem que os dois necessariamente partilhem um mesmo espaço físico. Da mesma maneira, o livro autonomiza o pensamento em relação ao tempo: novamente, duas pessoas sentadas num mesmo lugar, separadas entre si por vários séculos, podem aceder à mesma ideia, partindo do princípio de que ela foi fixada num objecto durável, usando um código cuja compreensão se manteve ao longo desse tempo.

Esta é uma ambição partilhada por qualquer livro, como objecto: a de sobreviver ao tempo, e a de sobrelevar o espaço.

Mas, se olharmos para o que as pessoas têm escolhido colocar dentro dos livros, ao longo do tempo, observamos certas diferenças na maior ou menor ostentação desta ambição.

Num dos extremos de uma escala imaginária que mediria esta vontade de fazer vergar sob si o tempo e o espaço, posiciona-se um livro que se tem perpetuado, em inúmeras edições e versões; um livro cuja ambição não se fica por vencer o tempo e o espaço: ele propõe-se incluir em si mesmo a descrição de todo o tempo e todo o espaço, domesticando-os.

Este livro – a enciclopédia – pode ser nomeado assim, em minúsculas, porque inaugurou um género, que ainda hoje se recria, multiplicando-se infinitamente a partir da sua versão primeira: a *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alambert.

A *Encyclopédie* é um livro que tenciona descrever o mundo na sua totalidade, através de textos curtos e cheios de detalhe. Esta é uma característica que advém do conteúdo em si e se torna uma característica formal, que determina, em certos aspectos, a forma do livro. É um excelente exemplo para demonstrar um ponto essencial nesta tese: que o conteúdo de um livro deve determinar a sua forma, o seu aspecto. E que, por outro lado, a sua forma atesta o seu conteúdo.

Ou seja, o facto de a enciclopédia ser um conjunto de textos relativamente curtos, sobre assuntos muito diferentes entre si, aglomerados no mesmo livro, é uma característica que segue o objectivo dos seus autores, que por sua vez está em linha com o espírito da época. No entanto, esta característica não é apenas uma característica do texto, ela toma uma face visível no tratamento gráfico destes mesmos textos.

A sua própria auto-descrição é clara na sua intenção:

«ENCYCLOPÉDIE, *f.f. (Philosoph.)* Ce mot signifie *enchaînement de connaissances*; il est composé de la préposition grecque ἐν, *en*, et des substantifs κύκλιος [*kyklios*], *cercle*, et παιδεία [*paideia*], *connaissance*.

En effet, le but d’une *Encyclopédie* est de rassembler les connoissances éparses sur la surface de la terre; d’en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de le transmettre aux hommes qui viendront après nous».

O subtítulo «Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers» complementa o título e explicita a sua intenção. Abarcar a totalidade do conhecimento: essa é a proposta desta *Encyclopédie*, publicada em vários volumes de formato folio, entre os anos de 1751 e 1772.

Várias coisas chamam a atenção, visualmente, num primeiro impacto com este livro. Para começar, o enorme discurso preliminar dos editores que prefacia toda a obra.

No final da leitura das páginas preliminares, perpassa a atitude rigorosa que exige uma obra desta envergadura, tão bem concretizada em vários pontos, dos quais se destaca o desenho de um esquema que reúne todas as ciências humanas.

Esse esquema tem uma divisão base admirável, da autoria do filósofo inglês Bacon, uma divisão atribuída às três capacidades do entendimento humano:

«MÉMOIRE, d’ou HISTOIRE

RAISON, d’ou PHILOSOPHIE

IMAGINATION, d’ou POESIE».

Esta divisão serve ainda hoje de base para obras como a Enciclopédia Einaudi, que divide os seus volumes não de uma forma directamente alfabética, mas de uma forma muito semelhante a esta divisão primária da *Encyclopédie*. O seu primeiro volume trata da Memória/História, e todos os seguintes têm temas delimitados de forma semelhante, ainda que sejam muitos mais do que três, partindo para outro tipo de esquema de divisão.

Esta é uma coincidência encontrada por entre muitas dissidências: dificilmente esta divisão seria aceite sem objecção se se fosse mapear, hoje, as diferentes áreas do conhecimento humano. Ela reflecte o espírito do seu tempo, e a visão do seu editor. Muito embora a autoria desta obra seja descrita, muito claramente, no frontispício e em vários textos introdutórios, como de autoria plural («*par une société de gens de lettres*»), o trabalho de encomenda dos textos a pessoas particularmente versadas em cada matéria, a identificação das palavras que dariam origem a artigos, assim como este aglomerar dos vários textos de uma certa forma, descrita visualmente no primeiro volume, para além da natural estruturação alfabética, são fortes indicadores da envergadura dos seus editores. «Mis en ordre & publié par M. Diderot» (e na parte matemática, por d’Alambert), indica a folha de rosto; e estas actividades, de colocar em ordem e torná-las públicas, fazer com que tudo encaixe, no caso desta obra, poderiam ser consideradas, hoje, autoria no sentido lato.

O primeiro parágrafo do discurso preliminar dos editores atesta precisamente isto. Palavras e expressões como «*temérité*», «*si grande entreprise*», «*supérieur à nos forces*», são marcas da ambição até aqui descrita.

Que este tipo de tarefa tenha que ser metodicamente levada a cabo, e exige um enorme esforço de coordenação, é certo. Que esta coordenação assente num esquema visual e não apenas escrito, que é desenhado e representado no primeiro volume, é ainda assim assinalável. Também é de assinalar que, nesse esquema, tal como se pretende demonstrar ao longo desta tese, a arte de comunicar é uma disciplina das ciências do homem, enquadrada no grande ramo da filosofia.

Com efeito, a explicação através do desenho é um dos muitos dos factores diferenciadores da *Encyclopédie* em relação aos dicionários seus contemporâneos. Para Diderot, muitas vezes, o desenho foi o melhor meio para servir esta premissa e este objectivo.

Mesmo sem recorrer ao desenho, nos seus trabalhos paralelos à enciclopédia, Diderot inaugurou um conceito de crítica de arte. As descrições de Diderot dos quadros que criticava eram simples, directas, próprias de um observador interessado mas não necessariamente especializado. Essas críticas, que muitas vezes incluíam descrições detalhadas, legitimavam a pintura e davam-lhe uma existência fora do papel.

Como seria de esperar num livro impresso em 1751, a *Encyclopédie* abre com uma ilustração, uma gravura da autoria de C. N. Cochin. Uma gravura alegórica, ao gosto da época, cuja análise seria de interesse para outro tipo de estudo – neste, importa mais pensar a relação entre a ambição da *Encyclopédie* com a forma específica que ela toma. Este livro dos livros, esta obra maior que abarca uma volta circular sobre todo o conhecimento, toma para si a forma de um conjunto de volumes, confortavelmente arrumados numa estante.

ENCYCLOPÉDIE,
O U
DICTIONNAIRE RAISONNÉ
DES SCIENCES,
DES ARTS ET DES MÉTIERS,
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse ; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris !* HORAT.



ENTENDEMENT.



COMMERCE INTÉRIEUR,
DE TERRE, DE MER.

CRIAR O UNIVERSO, DESCREVENDO-O

Ao descrever o mundo, a *Encyclopédie* quer preservá-lo. Ela é um formato literário que tem um certo aspecto visual, aspecto esse que atesta a provável veracidade do seu conteúdo. Mas, se se acredita que de facto o mundo pode ficar guardado numa série de volumes de papel, resguardado das agruras do tempo, pode dar-se um salto interessante ao qual Borges, sempre atento a estas portas abertas para labirintos, não resistiu, no seu texto «Tlön, Uqbar e Orbis Tertius». Num tipicamente intrincado enredo borgesiano, o autor começa por dizer que deve a descoberta de Uqbar a uma enciclopédia e um espelho. Dentro dessa enciclopédia (uma edição da *Encyclopaedia Britannica* de 1902 que aparentemente só Bioy Casares algum dia viu), existiria uma entrada «Uqbar», descrevendo um lugar cujas fronteiras não se conseguem reconhecer por entre os lugares conhecidos na Terra. Essa entrada, perseguida por Borges, acaba por desvendar um esforço concertado a nível mundial para descrever o planeta Tlön, que seria assim materializado numa série de obras escritas secretamente por um conjunto de personalidades em esforço comum para realizar entre si o conjunto de «Orbis Tertius». De uma entrada aparentemente desaparecida de uma certa enciclopédia, desvenda-se a tentativa de escrever uma longa série de enciclopédias que descrevem um lugar apenas existente na imaginação dos seus autores. Esse lugar, que passaria a alojar-se na memória dos leitores das suas obras, ganharia assim a sua existência. O salto é entre «preservar um mundo, descrevendo-o» para «criar um mundo, descrevendo-o»; e pode-se muito bem questionar se este é de facto um salto ou se se trata de uma única actividade.

A FORMA E A MATÉRIA

Não é estranho à aguda inteligência de Borges que em Tlön, esse planeta que existe apenas porque foi materializado em textos fixados num formato que tem como incumbência superar a memória, a cultura repudie o materialismo. Nesse planeta, a existência

das coisas é associada de forma inextricável da consciência das pessoas em relação a esses objectos. Como explica Borges, «Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando les olvida la gente».

Neste conto, Borges propõe-nos esta visão subjectivista de uma forma muito efectiva. O autor declara que após a disseminação de um sem-fim de manuais, antologias, resumos e reimpressões desta «Obra Mayor de los Hombres», «Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto». Esta frase reafirma a íntima ligação entre a realidade e aquilo que se diz, e se escreve, sobre ela. Se se inventa, sobre a realidade, um outro mundo, ela não pode senão ceder, quase de imediato.

A última nota de rodapé do texto de Borges, ligada à descrição de um conjunto de objectos presumidamente de Tlön, que seriam espalhados pelo mundo para atestar a sua existência, regista a seguinte preocupação: «Queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos.» Alguns destes objectos são descritos no texto, e um deles é particularmente convincente, dado que não parece ser possível fabricá-lo no nosso mundo: um cone de aspecto metálico, de dimensões reduzidas, e um peso incomensurável. Por mais que se possam criar objectos, a sua matéria, além da sua aparência, determina a sua veracidade. É interessante que esta nota encerre o texto, como nota final, e por outro lado, seja a única que abre uma brecha na possibilidade de instauração deste mundo. Sim, podemos descrevê-lo, e criá-lo através dessa descrição, e dessa descrição nascerão objectos. Mas, e quanto à matéria?

No final, a matéria primordial de Tlön é o papel. É por estar inscrito, através de certas marcas e signos, em papel comum, e feito circular na forma de uma enciclopédia – género de livro cuja veracidade é culturalmente estável – que a existência deste planeta se torna verosímil. Escolher a forma «enciclopédia» é absolutamente essencial para esta criação, ela atesta o seu carácter de descrição de um mundo que existe. Esta forma é levada a sério até às suas últimas consequências, para que nada nela extravase a forma escolhida, mesmo na sua forma verbal: «El resto

parecía muy verosímil, muy ajustado al tono general de la obra y (como es natural) un poco aburrido».

Associar descrição a aborrecimento é algo que deixaria Diderot pouco tranquilo. Mas foi exactamente a sua *Encyclopédie* que inaugurou esta tradição de descrição minuciosa.

TUDO, DE TODAS AS FORMAS, PARA TODOS

A vontade do Diderot editor, sob a qual os vários volumes da *Encyclopédie* se forjaram, era a de descrever tudo de forma racional, detalhada e acessível. A *Encyclopédie* tem uma ambição inclusiva, e uma abordagem específica. Embora a autoria da *Encyclopédie* não lhe seja atribuída, o seu gosto pela descrição detalhada (veja-se a sua crítica de arte, por exemplo, na descrição minuciosa de todos os pormenores das obras de Greuze) transpareceu nesta primeira edição da *Encyclopédie*, e perpetuou-se como forma literária a manter. A descrição de todo o detalhe é a única forma de poder assegurar a descrição do todo. Este gosto pelo detalhe, assim como a aparente dificuldade de articulação entre querer falar sobre tudo, mas incluindo todos os pequenos detalhes, foi assinalada por Hans Ulrich Gumbrecht como característica da época – a sua *Stimmung*.

Também no planeta descrito por Borges, em que a existência de um objecto depende da sua observação por um sujeito, «Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto». Numa realidade em que a descrição das coisas é a única garantia da sua existência, a abordagem a essas descrições é uma vista a toda a volta, uma observação a 360°. Reconhecendo a não-existência do objecto por si só, quem o descreve obriga-se à imparcialidade, numa tentativa de abarcar tudo, o objecto no seu todo. Embora esta frase, no contexto, não se refira directamente às enciclopédias escritas sobre Tlön, a abordagem é bastante comparável.

Na actualidade, perpetuando-se o género, não se perpetuou a matéria. Hoje em dia a mesma ambição de fazer descrições do mundo que fossem acessíveis a todos

tem uma materialização diferente, por exemplo, na *Wikipedia*. Mas as semelhanças (tais como as diferenças) entre uma e outra abordagem são claras, e eventualmente despiciendas em relação ao tema aqui abordado: a autoria deixa de ser individual, para ser partilhada, embora a intenção de rigor se mantenha; muda apenas a forma como se acredita ser possível chegar a essa descrição. Mas, ainda assim, continua a acreditar-se que a totalidade do saber cabe no espaço de uma estante.

A *Encyclopédie* é um caso exemplar de um livro-texto que nasceu para ser um livro-objecto, o seu conteúdo só faz sentido porque foi reunido num conjunto de volumes. Esta ambição de conter o mundo só poderia ser bem executada neste formato. Por outro lado, dada a estabilidade desta forma ao longo dos tempos, é um livro que tem a capacidade de objectificar os seus conteúdos; de os tornar verosímeis, estáveis, e parte integrante do mundo que conhecemos.

*Tantum series juncturaque pollet,
Tantum de medio sumptis accedit honoris !* HORAT.

TOME PREMIER.



Conclusão

CAPÍTULOS 5-9(?)

- Lacoue, Lessing
artes visuais / literatura
(texto substitui imagem?)
- The anxiety of Influence, Bloom
- Tradition and the individual talent, Eliot
evolução de forma do livro
(← mesmo há 500 anos...)
- a noção de "negative capability" de Keats
+ "The Crystal Goblet" de Beatrix Wand
- Ornament and Crime, Adolf Loos
gustos dos livros de colecionadores?
- How to make things with words, Austin
artística formas performativas?

CAPÍTULOS OMISSOS

No princípio de uma tese, estabelece-se aquele que será o objecto de estudo daí por diante. No entanto, ao longo desse processo, também se acaba por estabelecer aquilo sobre o que a tese não é. Nesta conclusão, o foco incidirá precisamente sobre estes não-objectos de estudo.

A descrição daquilo de que se falou é relativamente simples, mas possivelmente enganosa. A matéria em questão poderia ser descrita como um conjunto de reflexões de teoria literária sobre a forma material dos livros. O que é preciso esclarecer é que se fala da forma material daqueles livros em cuja forma normalmente não se pensa, e não daqueles de que nos lembramos quando pensamos em questões literárias sobre a forma dos livros.

Por exemplo, não foi por omissão fortuita que não se falou aqui sobre livros de artista, livros cujo formato material pode ser tão variado quanto o artista o deseje. Isso seria falar sobre arte que tem semelhanças com a literatura. Esses chamados livros de

artista podem definir-se como obras de arte em forma de livro. Mas os livros de artista e os livros de literatura partilham entre si a forma apenas – e mesmo essa tem, no caso dos livros de artista, infinitas possibilidades –, e portanto não foi feita referência a esta cumplicidade com a arte em forma de livro. O objectivo foi o de cingir o estudo à literatura em forma de livro.

Também há casos de arte que incorpora em si mesma texto, mas a sua leitura é uma segunda camada de interpretação, sem a qual a leitura da obra não fica completa, mas na qual o texto não é preponderante nem independente. Ou seja, o mesmo texto, retirado daquele contexto, não é apreciável sozinho; há uma relação de interdependência. Pensemos no exemplo da obra de Jenny Holzer, que escreve «Protect me from what I want» num letreiro electrónico da Times Square, em Nova Iorque. Essa frase tem um sentido escrita num papel, e tem outro sentido escrita ali. Se seria desejável falar sempre em interdependência, como parece ser o caso referido, há casos em que o valor de um se sobrepõe ao outro, e qualquer texto, apresentado assim, seria a mesma obra. Mas apesar de estas questões serem interessantes, elas continuam a referir-se a excentricidades em relação ao livro impresso, e por isso não lhes foi dedicado espaço aqui, de forma intencional.

Poderia ter interesse também pensar nos casos em que os autores intervêm directamente na forma do livro. São casos em que o próprio autor assume, em parte, a escolha da forma além da escolha das palavras que compõem o conteúdo. Esses casos fazem intersectar as funções de autor, designer e editor, com resultados por vezes interessantes. Costuma marcar-se o início desse tipo de intervenções no poema de Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», cuja forma e disposição das letras na página fazem parte inextricável do poema. A partir daí, pode traçar-se uma longa linha que passa pela poesia concreta e vai seguindo pela contemporaneidade, com exemplos que facilmente se encontram nas livrarias, como o livro de «Tree of Codes» de Jonathan Safran Foer. Nestes casos, o texto em si não faria sentido senão com aquela forma.

No entanto, toda esta linha, com vários pontos interessantes de paragem, e várias editoras de referência, aponta para casos particulares, e esta tese foi sempre orientada para pensar no livro comum, aquele que à partida podia ter qualquer forma, e que foi feito para ser distribuído em larga escala.

A existirem outros capítulos (e a sua existência foi ponderada) seriam, tal como o segundo e terceiro capítulos aqui presentes, leituras aproximadas de textos de teoria literária que contivessem pistas para melhor entender este cruzamento entre o lado visual de uma crítica, verificando se se lhe aplicam problemas paradigmáticos de teoria da literatura.

O DESIGNER COMO CRÍTICO

No início, escolheu falar-se sobre duas edições muito concretas de um mesmo texto, e a relação da forma material dessas duas edições com o texto em si. A obra escolhida para este estudo inicial, que se quis que lançasse as bases para os restantes, foi «The Beast in the Jungle» de Henry James, escolhido porque possibilitou comparar duas edições bastantes díspares visualmente, introduzindo as questões visuais a explorar, mas também porque existe uma relação entre o texto em si, o desenrolar da sua narrativa, e a actividade de desenhar estas edições que o contém.

Entrámos mais dentro dos textos das obras em análise, em dois capítulos mais teóricos, que se apoiam, um em Walter Benjamin e Paul de Man, nos seus ensaios sobre a tarefa do tradutor, e outro em Donald Davidson, com o seu «A Nice Derrangement of Epitaphs». Isto porque é dentro do texto, no seu conteúdo enquanto textos de crítica literária, filosófica, e de linguagem, que encontramos paralelos interessantes com questões visuais ligadas à comunicação visual em geral, e à forma que um texto pode tomar, em particular.

Falou-se, finalmente, sobre a enciclopédia, um livro cuja forma obedece ao desejo do editor de englobar num livro a possibilidade de todos os livros. As várias entradas,

que se pretendiam curtas mas exaustivas, os fascículos daqui resultantes, a tentativa de ilustrar com rigor e descrever o mundo inteiro em uma dúzia de volumes é anátema para estas questões cruzadas entre a teoria literária e considerações editoriais acerca da forma física que o livro vai tomar.

Sendo uma tese sobre forma de livros, é-o até ao ponto em que a forma do livro desapareça enquanto elemento estranho à teoria da literatura. No fundo destas questões estão sempre outras questões que remetem de forma muito clara para a teoria da literatura, sem deixarem de ser questões visuais. Que o texto precise de uma forma para existir, para ser transmitido, preservado e comunicado não deve ser visto como um embaraço, mas uma enorme virtude, fonte de inúmeras reflexões e possibilidades, mesmo quando esta não é uma questão evidente ou preponderante. E quem toma decisões em relação à forma de um texto, à forma de um livro, está, de certo modo, a exercer um tipo de crítica literária. E é isso que esta tese procura demonstrar.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, eds. Denis-Diderot, Jean le Rond d'Alambert. Paris: 1751-1772.
- BENJAMIN, Walter; *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; pref. T. W. Adorno. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter; "The Task of the Translator." *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock, Michael W. Jennings. Cambridge, Massachusetts and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. 253-63.
- BODONI, Giambattista; *Manual Tipográfico*, ed. João Bicker, trad. Rita Marnoto. Coimbra: Almedina, 2001.
- BORGES, Jorge Luis; *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.
- DAVIDSON, Donald; *Truth, Language and History*. Oxford: Clarendon, 2005.
- DE MAN, Paul; *The resistance to theory*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- DIDEROT, Denis; *Salons*, ed. Jean Seznec, Jean Adhémar. Oxford: Clarendon, 1957.
- GILL, Eric; *An Essay on Typography*. London: J. M. Dent, 1931.
- GUMBRECHT, Hans; *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- HENDEL, Richard; *On Book design*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- JAMES, Henry; *The Beast in the Jungle*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- JAMES, Henry; *The Beast in the Jungle*. London: Penguin, 2011.
- SHAKESPEARE, William; *King Henry V*, ed. by T. W. Craik. London: Arden Shakespeare, 1995.
- SPIEKERMANN, Erik; *Stop stealing sheep and find out how type works*. 2^a ed. Berkeley: Adobe Press, 2003.
- TSCHICHOLD, Jan; *The form of the book: essays on the morality of good design*. Vancouver: Hartley & Marks, 1991.
- WARDE, Beatrice; *The Crystal Globlet: Sixteen Essays on Typography*, ed. H. Jacob. London: Sylvan Press, 1955.